a2 10 R

3908

357
W. E. DUITS,
LONDON AMSTERDAM

LA MAISON DE REMBRANDT

1640 À 1656.

REMBRANDT HARMENS VAN RIJN.

SES PRÉCURSEURS

ET

SES ANNÉES D'APPRENTISSAGE.

PAR

C. VOSMAER.

LA HAYE,
MARTINUS NIJHOFF.
1863.

W.E.DUIT

Imprimerie de G. J. THIEME, à Arnhem.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

TABLE.

		page.
AVANT-PROPOS		I.
I.	UN PÉLERINAGE A LEYDEN	1.
II.	LA JEUNESSE DE REMBRANDT	19.
III.	VAN SWANENBURGH	31.
IV.	DÉVELOPPEMENT DE LA PEINTURE AU 16e SIECLE	55.
V.	LES NOUVEAUX PRINCIPES EN PEINTURE	65.
VI.	LES PRÉCURSEURS DE REMBRANDT	73.
VII.	LES PRÉCURSEURS (SUITE)	89.
VIII.	LES PRÉCURSEURS (FIN)	95.
IX.	PIETER LASTMAN	105.
X.	RÉSUMÉ	123.
XI.	RETOUR à LEYDEN	131.
EXTRAITS DE PIÈCES AUTHENTIQUES		143.
GÉNÉALOGIE DE REMBRANDT		152.
NOTES RELATIVES AUX SWANENBURCH		154.
NOTES RELATIVES AUX PRÉCURSEURS		159.
CATALOGUE DE L'OEUVRE DE P. LASTMAN		177.
TABLE DES ARTISTES MENTIONNÉS DANS CET OUVRAGE		187.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/rembrandtparmens00vosm

AVANT-PROPOS.

Il faudra s'abstenir encore d'écrire une histoire de l'art Hollandais.

Ce que les biographes du 17e et 18e siècle, crédules et superficiels, nous ont transmis sur le sujet est entaché d'une foule d'erreurs. Ils sont incomplets dans ce qu'ils donnent, comme par ce qu'ils omettent. A tout moment il nous faut reviser leurs dates, leurs données et leurs jugements, et à chaque pas on se voit arrêté par les grandes lacunes, qu'ils ont négligé de combler.

Non seulement les artistes connus sont présentés dans un jour fade et douteux, ou entièrement faux, mais il nous manque des noms, des périodes entières.

Ordinairement on n'aborde notre école, que par le commencement du 17e siècle, précédé seulement alors de quelques noms isolés, tels que Lucas van Leyden, ou Scorel. Tout ce qui précède cette Genèse en est encore à l'état de chaos.

Cependant il est prouvé que chez nous aussi le monde artistique est bien plus ancien que la tradition officielle le rapporte. Une activité continue a de longue main développé notre art. Nous pouvons montrer des miniatures, dont quelques unes remontent au 10e siècle; des comptes du 14e siècle mentionnent une foule d'artistes et d'artisans

occupés à Utrecht, à Gouda, à IJsselstein, à Schoonhoven, à faire des peintures [1], des tapisseries, des orfèvreries, des broderies, pour les seigneurs de Blois. Au 15e siècle même activité; la gravure sur bois surgit, partout naissent des ateliers typographiques, fournissant des livres illustrés par la xylographie; puis on trouve les peintres, les sculpteurs mentionnés en bon nombre dans les villes de Haarlem, Leyden, Delft.

De nos jours des peintures reparaîssent partout de dessous le badigeon des murs d'église ou de cloître, peintures appartenant en grande partie au 15 siècle, et dont l'histoire est encore entièrement à faire. Enfin il y a le 16e siècle, dont l'art ne nous est connu que fort incomplètement.

Voilà des lacunes dont l'existance même ne nous est révélée que depuis peu. Aussi le scalpel de la critique et la pioche du pionnier, voilà ce qu'il nous faut. A nous la double tâche, — et c'est en général celle de notre siècle — de balayer les fables que nous ont laissées nos prédécesseurs, et d'entasser de nouveaux matériaux, afin que nos successeurs puissent en faire une histoire entière et vraie.

Tout ce qui nous est permis, c'est en quelques cas de faire des monographies.

C'est ainsi que déjà Jan Steen a été dignement étudié et réhabilité par M. van Westrheene, de la main de qui on peut espérer aussi une étude sur Paulus Potter.

Sans compter la série d'ouvrages sur les eaux-fortes de Rembrandt, de nombreuses études détachées sur ce maître ont vu le jour.

---

[1] Il y est fait aussi mention de peinture à l'huile, mais comme ordinairement se rapportant seulement à des objets décoratifs et non à des tableaux proprement dits.

Nous y distinguons, après que M. Rammelman Elsevier a le premier ouvert de nouvelles voies pour la biographie du maître, celle de M. Scheltema; un très bon travail de M. E. Kolloff, dans le Histor. Taschenbuch de Von Raumer, 1845; celles de M. C. Blanc; et la récente étude sur la femme de Rembrandt, de M. W. Eekhoff.

Ils ont contribué à débarrasser le côté biographique des fadaises traditionnelles; tandis que M. Blanc a popularisé l'oeuvre gravée de Rembrandt par la reproduction photographique qu'il a commentée, et par son catalogue raisonné.

Tout cependant a été surpassé par les excellentes et vigoureuses études de M. W. Bürger sur l'art Hollandais et le phare, qui en est le centre lumineux. Je m'associe avec une vive et entière sympathie à ses vues larges et profondes sur l'art, celui des Provinces-Unies, celui de Rembrandt. C'est un hommage qu'on lui doit, et que je m'empresse de lui rendre, qu'à de rares exceptions, nul écrivain n'a mis à l'examen de notre école, surtout de la pleïade rembrandtique, tant de talent, tant de sagacité, une méthode aussi hardie et indépendante que M. Bürger. Nul n'a approfondi tellement ce génie tout particulier de Rembrandt, ainsi que ses principes, l'homme et ses oeuvres, surtout ses peintures.

Cependant, à mesure que ces études croissent en valeur, le besoin se fait sentir d'un livre, embrassant et cet homme et son oeuvre. Il semble que le temps est venu, non pas de clore les investigations spéciales, mais de faire un essai de synthèse.

En attendant avec impatience que M. Bürger achève son grand travail promis, je vais publier mon étude sur le même sujet. Voici le point de vue d'après lequel elle est conçue.

J'ai désiré d'abord, montrer la connexité de Rembrandt

avec ce qui l'a précédé; exposer les agents qui l'ont formé; les prémisses dont il est la conséquence logique.

Puis étudier l'artiste dans son entourage, — ses contemporains, ses amis, ses antagonistes; le mouvement intellectuel de son temps, le parallelisme de l'art et de la littérature de son pays. En même temps étudier l'homme dans l'artiste. C'est en un mot l'explication du phénomène artistique que j'ai cherchée; les causes dont il est le résultat, son essence même et les effets qui à leur tour en devront ressortir, c'est à dire sa signification pour nous et pour l'avenir.

Le génie même, pour être compris, a besoin d'être éclairé par les causes qui ont concouru à sa formation. C'est le sujet qui compose cette première partie.

Je n'en dirai pas davantage ici.

Cependant il y a quelques petites observations dont j'ai préferé ne pas charger le texte, et que j'ai voulu traiter dans cet avant-propos.

D'abord c'est l'année et le lieu de naissance du maître.

Quant à l'année il y a deux versions.

Orlers a dit 1606, et cette date a été acceptée jusqu'à ce que M. Scheltema ait fait remarquer que dans le registre, où furent notés les mariages annoncés, on a constaté, apparemment de la bouche même du futur, qu'il était âgé de 26 ans. Voici la notule :

10 juin 1634, Rembrand Harmensz. van Rijn, de Leyden, âgé de 26 ans, etc.

Donc M. Scheltema en tire la conséquence qu'étant à ce moment âgé de 26 ans il faut qu'il soit né en 1608. En effet si l'on soustrait les 26 ans de l'année 1634, on trouve naturellement 1608.

Cependant avant d'examiner, s'il faut en croire Orlers ou le greffier, qui a noté la donnée de Rembrandt lui-même, il y a une autre observation à faire.

C'est que dans le *cas donné* l'opération indiquée ci-dessus ne donne pas la date juste.

Remarquons d'abord que Rembrandt est né le 15 juin, (suivant d'autres juillet, donc en tout cas après le 10 juin) et que la note est redigée le 10 juin; c'est-à-dire quelques jours ou quelques semaines avant son anniversaire. Si du 10 juin 1634 on compte en arrière 26 années, on arrive au 10 juin 1608, mais à cette date (dans l'hypothèse de 1608) il ne serait pas encore né, comme il ne serait venu au monde que le 15 juin ou juillet. Une autre preuve va affirmer l'incorrection de cette manière de soustraire.

Nous sommes au 10 juin 1634, et Rembrandt dit avoir 26 ans; alors il va sans dire que le 15 juin suivant (ou juillet, ce qui revient toujours au même) il aurait 27 ans; faites la soustraction, 15 juin 1634 moins 27 cela fait 15 juin 1607, pour la date de sa naissance.

En acceptant pour le moment l'exactitude de la note du registre des mariages, c'est là la seule manière pour arriver à une date juste. Ainsi suivant ce registre il faudrait pour la date de sa naissance 1607 et non 1608. Une circonstance curieuse vient encore confirmer cette date. Suivant ce registre le 10 juin 1634 il aurait 26 ans, donc le 10 juin 1631 il aurait 23 ans. Mais voilà que nous possédons une estampe de Rembrandt, un de ses portraits (le n°. 7 de Bartsch et Claussin) où se trouve écrit de sa main, *Rt. f.* 1631 *aet.* 24.

Maintenant alors de deux choses l'une; ou cette inscription a été mise *avant*, ou *après* son anniversaire. Si elle a été mise avant, elle est en contradiction avec l'âge que Rembrandt dit avoir en 1634, lors de son mariage. Si après, elle concorde avec cette dernière. De là la présomption qu'elle a été mise après l'anniversaire, c'est-à-

dire après qu'il eut accompli sa 24e année. En ce cas là il est permis de faire la soustraction, 24 de 1631 reste 1607. De deux manières différentes nous venons donc toujours à l'année 1607, et nous possédons deux documents émanés de Rembrandt lui-même, qui fixent sa naissance à 1607. Ainsi 1608 étant désormais hors de cause, on n'aura qu'a opter entre 1606 et 1607, c'est-à-dire entre Orlers et Rembrandt.

J'avoue que le choix est assez difficile.

L'autorité de Orlers est respectable. Comme il est la source première et presque unique pour les particularités de la naissance et de la jeunesse de notre peintre, je tiens à bien constater la mesure de confiance, qu'il est permis d'avoir en lui. Dans la seconde édition de son livre, Description et histoire de la ville de Leyden, édition de 1641, il a augmenté la notice des hommes célèbres, qui avaient vu le jour dans cette ville, de quelques noms, qui ne pouvaient se trouver dans la première édition de 1614, et entre autres celui de Rembrandt. Pour ce qui plaide en faveur de l'exactitude des renseignements que Orlers a pu prendre dans sa ville, remarquons qu'il avait passé sa vie dans cette ville, que dès 1631 il fut un des bourguemestres, que son livre est plein de données authentiques, qu'il communique les ordonnances, les listes de tous les magistrats, de tous les fonctionnaires publics. Il a donc dû avoir sous la main les pièces authentiques, les archives de la ville. Il se peut donc qu'il ait consulté les registres à sa disposition, pour trouver la date de naissance de Rembrandt. Ce qui prouve encore qu'il est bien renseigné, c'est qu'il est le premier qui ait dit que Rembrandt est né dans la ville de Leyden, fait dûment prouvé de nos jours.

Quant à la justesse des données émanant de Rembrandt lui-même, on pourrait croire même chez lui à une erreur,

Mais dans le cas présent il s'est prononcé *deux* fois, et si l'on veut supposer une première erreur de sa part, ou de la part de l'écrivain qui dressa l'acte, il est, quant à la seconde erreur, impossible de ne pas admettre que Rembrandt, griffonnant sous son propre portrait Rt. f. 1631, aet. 24, ait parfaitement bien su ce qu'il fit.

C'est par ces raisons que je me vois forcé de pencher pour cette donnée et de poser comme année de naissance 1607.

Certes l'importance de cette question n'est pas grande; mais comme il faut mettre une date, il vaut toujours mieux avoir la vraie. Quant au lieu de sa naissance il ne reste plus aucun doute à cet égard.

Ceux que M. Linck a émis dans la livraison III et IV de l'Archiv f. d. zeichn. Künste de MM. Naumann et Weigel, 1859, devront disparaître pour M. L., à la lecture des pièces authentiques.

De même son argument tiré de l'eau-forte, dite le moulin de Rembrandt, n'a aucune valeur, vu que ce nom ne lui a pas été donné par l'auteur, ni dans son temps, mais par les écrivains et dans les catalogues du 18e siècle.

Ce moulin ne représente pas plus le moulin de Rembrandt, que celui dans le paysage *montagneux*, gravé par M. Ch. Jacque, et qui porte ce titre.

Ces points réglés, il faut que pour les lecteurs étrangers j'ajoute un mot sur ce nom de Rembrandt. Quelques auteurs étrangers seulement et entre autres M. Bürger et M. Blanc ont compris, ce qui n'était pas douteux pour un Hollandais, que Rembrandt est un prénom. Mais la majorité le regarde comme un nom de famille, auquel on juge alors convenable d'ajouter un prénom PAUL, que répète encore avec tous les vieux contes absurdes le cata-

logue du musée de Dresden de M. Schäfer. Quant à ce nom de REMBRANDT on le trouve fréquemment même au 15e siècle. Il est écrit quelquefois RIJNBRANDT; les noms de REM, REMMERT, REMBERT, REIJER en sont tous des abbréviations ou variantes qui constituent au fond le même nom. Avec le mot de BRAND sont composés une foule de noms analogues, tels que GERBRAND ou GARBRAND, WIJBRAND, IJSBRAND, WOLBRAND, SIBRAND,

Il faut tenir compte aussi de la coutume ancienne de se nommer d'après le père; ainsi le père ayant nom Pierre, le fils se dit Jean fils de Pierre (Jan Pietersz[oon]).

Ce ne fut que dans le premier quart du 17e siècle, qu'on commença plus généralement à ajouter à son nom un nom générique, pris ordinairement de la ville natale, d'une seigneurie, d'un métier, de l'enseigne ou emblême que portaient souvent les maisons, et qui devint à l'aide du temps le nom de famille fixe.

Ainsi le nom de van Rijn ne se trouve dans les actes, qu'après 1600; et Rembrandt suivant l'usage commun se nomme d'abord Rembrandt Harmensz. (fils de Harmen). Comme enfin divers actes constatent que notre peintre n'avait d'autre prénom que Rembrandt, il serait à désirer qu'à la fin, on vit disparaître des catalogues et biographies, celui de Paul, qu'il n'a jamais porté.

C'est aussi absurde que si l'on disait Guillaume Raphaël, ou Théophile Voltaire!

Ainsi que la vie de la plupart de nos peintres, celle de Rembrandt a eu beaucoup à souffrir des biographes. Le vrai et le faux y sont tellement mêlés qu'il importe de faire la critique des sources.

Tout ce qui a été écrit sur sa vie pendant le 18e et la première moité du 19e siècle, est généralement très erroné. Dès Houbraken les erreurs commencent et se multiplient. Il n'y a que très-peu de sources imprimées qui soient valables. En premier lieu *Orlers*, contemporain, demeurant dans la même ville. Il est le premier qui fait mention du peintre, dans la seconde édition de son livre, édition parue en 1641. Ce qu'il dit des peintres est (comme il le dit lui-même) littéralement pris de Van Mander. Mais où celui-ci (mort en 1607) cesse, cette source lui fait défaut. Il a dû alors s'informer ailleurs. Où? Il est vraisemblable qu'il prit ses renseignements dans la ville ou qu'il fouilla ses archives, comme il fit pour d'autres parties de son livre. On peut donc en croire Orlers jusqu'à preuve contraire.

Il importe de faire connaitre les expressions mêmes de notre premier témoin, l'ancien bourguemestre.

Voici la traduction littérale de ce qu'il rélate sous le titre de:

REMBRANDT VAN RIJN.

„Fils de Harmen Gerritszoon van Rijn et de Neeltgen Willems van Suydtbrouck, est né *dans* la ville de Leyden le 15 juillet de l'an 1606. Ses parents l'ayant envoyé à l'école pour lui faire apprendre dans le temps la langue latine et pour le conduire après à l'académie Leydoise, afin qu'ayant accompli son âge il pût servir la ville et la république de sa science, il n'y eut nulle envie ni désir, parceque ses tendances naturelles le portaient

toujours vers l'art de peindre et de dessiner; pourquoi iceux ont été forcés de reprendre leur fils de l'école, et de le conduire et le mettre en apprentissage chez un peintre suivant son désir, afin d'apprendre chez lui les premiers fondements et les principes. Suivant cette résolution ils l'ont conduit chez le peintre de mérite maître Jacob Isaacksz. van Swanenburch, pour être enseigné par lui, chez lequel il est resté à peu près trois années; et comme pendant ce même temps il avait tellement progressé que les amateurs de l'art en étaient tout émerveillés, et qu'on put voir assez qu'avec le temps il deviendrait un peintre éminent, ainsi son père a trouvé bon de le mettre en pension et le conduire chez le peintre renommé P. LASMAN, demeurant à Amsterdam, afin que par lui il fût conduit et enseigné encore plus loin et mieux.

„Ayant été chez celui-ci environ six mois, il a trouvé bon d'étudier et d'exercer la peinture seul et à sa propre guise; et y a si bien réussi qu'il est devenu un des peintres les plus renommés de notre siècle. Comme son art et son ouvrage plaisaient extrêmement aux habitants d'Amsterdam, et comme il était maintes fois sollicité d'y faire soit portraits, soit d'autres tableaux, il a trouvé convenable de se transporter de Leyden à Amsterdam, et est parti par conséquent d'ici vers l'année 1630, et y a pris sa demeure, et y réside encore dans cette année 1641."

La deuxième source par ordre de temps serait *Het gulden Cabinet*, du notaire de la ville de Lier, maître Cornelis de Bie, livre de 1661, qui cependant ne contient à l'endroit de R. que quelques vers qui ne nous apprennent rien.

La troisième source c'est Simon van Leeuwen. Dans sa description de la ville de Leyden, de 1672, il ne consacre à la mention des artistes nés dans cette ville que

quelques phrases très succinctes, une douzaine de lignes, qu'apparemment il puisa dans le livre de Orlers, qu'il utilisa pour la fabrication du sien. Il est à remarquer qu'à l'endroit de Isaac Nicolai (van Swanenburch) et de son fils Jakob il ne dise rien à l'égard de l'apprentissage de Rembrandt chez ce dernier; et qu'au contraire il soit *le seul* qui jamais ait remarqué, comme il dit dans la vie de Joris van Schooten, que celui-ci „fut le maître de Rembrand van Rijn et Jan Lievensz."

Dans sa notice sur Rembrandt il ne dit que „né *dans* la ville de Leyden le 15 juillet 1606, mort depuis peu."

Quiconque a vu dans van Leeuwen la place minime qu'occupent ses notes sur les artistes de Leyden et l'insignifiance de leur contenu, ne peut attacher une grande importance à son dire. Que Rembrandt ait fréquenté l'atelier de van Schooten, ni Orlers qui est bien informé, ni aucun auteur contemporain, ne viennent appuyer cette assertion; et le seul témoignage de van Leeuwen ne saurait suffire à l'admettre. C'est pour cela que nous ne comptons pas van Schooten parmi les maîtres de notre peintre.

La quatrième source est très-intéressante, parcequ'elle provient d'un peintre, d'un contemporain, d'un homme qui a connu de près la Hollande et ses artistes. C'est le livre de Joachim Sandrart.

Sandrart, noble de naissance, vit le jour à Frankfurt sur Main, le 12 mai 1606. Sur la renommée de Honthorst il alla à Utrecht, fréquenta son atelier, voyagea en Angleterre, repassa par la Hollande et l'Allemagne, se rendit vers 1628 à Venise, à Florence, à Rome et resta dans cette ville quelques années. Là il demeura avec Claude le Lorrain et fut très-familier avec les membres du club Hollandais (de Hollandsche bent); puis encore avec Pous-

sin, Merian, Elsheimer, van Laar, auquel il prodigua les louanges comme à un des premiers maîtres. Les frères Both, Goudt etc., sont de ses amis.

Pendant les années 1635 et 1636 il était à Amsterdam, fréquentant les plus célèbres littérateurs, savants et artistes de cette ville. Il doit avoir connu Rembrandt, qu'il trouva alors dans toute la forte jeunesse de son talent. Aussi lui consacra-t-il une notice très-détaillée, résultat de ses propres observations, et qui par là nous est d'une immense valeur.

Dans la seconde partie de cet ouvrage je me propose de mettre en scène les contemporains de Rembrandt, avec leurs opinions sur ce peintre ainsi que leurs relations avec lui. Là je donnerai en entier les observations de Sandrart, dont pour le moment je n'ai voulu que constater la haute valeur.

Une cinquième source nous est fournie par le livre de Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge schoole der schilderkonst*, édité à Rotterdam en 1678. S. van Hoogstraten est fils de Theodoor ou Dirk, et né à Dordrecht en 1627. Il reçut d'abord les leçons de son père et à la mort de celui-ci en 1640, ayant alors 13 ans, il passa chez Rembrandt. A la page 257 de son livre il dit „l'ingénieux Rembrant, après la mort de mon père Théodore, mon second maître." Il mourut en 1678.

Dans ce livre, où l'on trouve une foule de choses curieuses, il ne donne que ses propres impressions, idées et expériences. Ce qu'il dit de Rembrandt a une grande valeur comme provenant d'un homme qui l'a connu de près; c'est donc une source authentique, où nous ne trouvons point de détails biographiques il est vrai, mais qui nous fournit en revanche des données sur les opinions du fameux maître, et quelques jugements d'un contemporain sur celui-ci.

Je n'ai pas encore nommé Houbraken. Celui-ci a écrit un demi siècle après la mort de Rembrandt, et son livre

est tellement rempli d'erreurs et de contes qu'on ne saurait en faire usage que préparé par des études plus sérieuses. Toutefois en s'armant d'une critique soupçonneuse on trouvera dans Houbraken quelques détails qui n'ont besoin que d'être dégagés d'erreurs palpables. Houbraken fut élève de Hoogstraten et c'est par cette voie que des notions vraies peuvent être parvenues jusqu' à lui, quoi'qu'il les ait altérées. C'est avec lui que commence cette manière anecdotique d'écrire l'histoire des artistes, méthode qui prétend s'appuyer de l'opinion que le trait distinctif des artistes est d'être d'originaux extravagants, joignant presque toujours la rudesse à la brutalité.

Joignons à ces sources biographiques contemporaines les lettres de Rembrandt, les données contenues dans ses oeuvres, les mentions que font de lui les poètes de son temps et enfin les pièces authentiques dont une partie a été publiée de nos jours par Josi, M. M. Immerzeel, Elsevier et Scheltema. A ces dernières, j'ajouterai quelques-unes qui m'ont été communiquées par M. Rammelman Elsevier avec une obligeance et un soin qui ont droit à ma vive reconnaissance. En étudiant ces actes et registres j'ai reconnu qu'il en est plusieurs qui n'ont pas été publiés, qu'on n'a pas assez fouillés, et aussi qu'il reste encore quelques erreurs à relever. Dès lors j'ai cru qu'il était indispensable de soumettre toutes ces pièces à un nouvel examen et qu'il serait utile d'en publier les parties les plus intéressantes. —

P.S. Après avoir terminé ce volume et préparé les études pour le reste de la vie de Rt., j'ai fait connaissance avec le travail remarquable de M. Kolloff (cité pag. III). L'étrange coïncidance d'idées, de plusieurs explications ou conjectures, parfois de méthode m'impose le devoir, de déclarer que seulement après avoir acquis ces résultats analogues j'ai fait la connaissance de l'exellent article de M. Kolloff.

I.

UN PELERINAGE A LEYDEN.

C'est un devoir pour l'humanité de rendre un culte à ses génies.

J'entends par là ce respect pour les quelques individus qui de siècle en siècle se montrent au dessus de tous comme les gigantesques jalons du passé, monuments de ce que l'esprit humain a créé de plus sublime.

J'entends aussi par là cet enthousiasme qui enflamme le cœur et l'imagination, qui ressuscite le fait antérieur et le revêt comme d'une vie nouvelle; qui cherche, qui cultive, qui chérit tout ce qui se rapporte à ces grands hommes, même ce qu'il y a de vulgaire et d'indifférent en apparence, parcequ'il sait que ces grands représentants du plus vigoureux élan de l'humanité ont en quelque sorte consacré tout ce qu'ils ont touché.

C'est ainsi que leur écriture nous est chère, que leur portrait nous attire et nous devient familier, que tout ce qui leur a appartenu ou les a entourés a sa signification, et que les lieux où ils sont nés, où ils vivaient et travaillaient deviennent le but de notre pélérinage.

Si l'on peut s'associer à cet enthousiasme, que l'on veuille m'accompagner dans un pélerinage de ce genre.

En entrant dans la ville de Leyden par la Porte Blanche, au bout d'une vingtaine de pas l'on voit à gauche entre la caserne et les maisons de la rue dite Noordeinde, une petite ruelle. Quand on prend cette ruelle, on a à sa droite des maisons assez chétives et des écuries; à gauche les murailles de la caserne, puis un vieux mur et les hauts terrains de l'ancien rempart de la ville, au bout duquel est bâti maintenant une école de marine. Au coin le plus nord de ce rempart se trouve encore un reste de la tour du vieux boulevard. Le tout est comme jadis baigné par le Rhin.

Rien ne rappelle en ces lieux, le souvenir de ce qui s'y est passé il y a deux siècles. Ce n'est que depuis quelques années que cette place insignifiante a été sacrée comme le lieu de naissance de REMBRANDT VAN RIJN.

Sous le charme de cette glorieuse tradition, l'imagination reconstruit le passé.

Nous nous représentons la vieille ville du 17e siècle. C'est alors une cité riche, puissante, et la première en étendue après Amsterdam.

„Qu'elle est belle et propre", dit naïvement son ex-bourguemestre Orlers, „c'est ce que même les rues vous prouvent, qui sont ici aussi propres que dans maint pays l'intérieur des maisons; qu'elle est belle et plaisante c'est ce que prouve la multitude de maisons jolies et bien bâties; qu'elle est riche en eaux cela vous démontre incontestablement la quantité d'eau et de canaux."

En vérité la ville avait un aspect opulent et florissant. Les grandes et larges rues, les canaux où miroitait une eau pure et vive, les arbres qui les bordaient, la rendaient gaie. Les maisons bourgeoises avaient déjà changé en grand nombre leurs vieilles façades en bois pour de grands pignons à escalier; les briques rouges étaient bariolées de bandes blanches en pierre de taille; les quarts de rond, les arcs

en anse de panier, les frontons, les festons, les médaillons portant devises et bas-reliefs emblématiques, complétaient cette architecture caractéristique et vraiment belle qui en était chez nous alors à sa seconde période de renaissance. Un grand et somptueux hôtel de ville, érigé dans le même style datant du commencement du 17e siècle; deux grandes et belles églises gothiques; une quantité d'édifices religieux adaptés à des destinations séculaires; s'élevaient au dessus des toits bourgeois.

Tout cela portait le caractère d'une grande aisance. Aussi, comme les anneaux que forme la coquille dans ses croissances successives, la ville s'était agrandie de plus en plus en cercles dont les rayons aboutissaient tous au centre de Vieux Leyden (Out-Leyden, le noyau de la ville). Le dernier agrandissement avait eu lieu du côté sud et sud-ouest, et antérieurement au siége de 1574 tout le terrain entre la Porte Blanche et la partie plus ancienne avait été couvert de maisons.

Le voyageur qui arrivait de ce côté-ci, longeait d'abord un bout du Rhin, ayant cette rivière et la haute digue à sa gauche, les bas pâturages à sa droite. Alors la ville s'étendait devant lui avec ses nombreuses flèches et tourelles, ses hauts remparts semés à l'entour de tours et de moulins à vent. Il passait le pont de bois, puis une porte basse entre deux grosses tours donnait accès dans la ville.

Aussitôt à sa gauche se trouvait le rempart contre les murs de la ville. En face de ce terrain exhaussé, nommé le boulevard *du Pélican*, et sur lequel étaient deux moulins, s'étendait une rangée de maisons. Cette place formait avec ces maisons d'un côté, et le rempart de l'autre une sorte de rue nommée *De Weddesteeg*, l'allée de l'abreuvoir.

Déjà en 1574 une des maisons de cette place était habitée par une famille qui nous intéresse. Dans un acte

de 1581, *la Description de tous les bourgeois et habitants de cette ville de Leyden* [1], nous lisons:

't Bon van (section de) Rapenburch.

In de (au) Wedde Steghe.

Cornelis Claesz. Molenaer vā Berckel (meunier de Berckel) omtrent 7 jaer hier gewoond. (y a demeuré à peu près 7 ans).

Lysbeth Harmansdr. sijn huysvrou (sa femme).

Harmā. Marijtge } kinderē vā Lysbeth, voorsz. gewonnē bij Gherrit Roelē: haer 1e man. (enfants de L. et de son premier mari Gerrit Roelofsz.)

Monsr. (sic.) Egma, vuyt Vrieslandt, student. (Monsr. Egma, étudiant, de la Frise).

Claes Cornelisz. Clement Jansz. } knechts aldaer (valets).

Lysbeth Adriaensdr., de maecht daer ten huyse. (la servante).

Voilà le ménage entier des grandsparents de Rembrandt. Gerrit Roelofs était mort avant 1574 et sa femme Lysbeth remariée avec Cornelis Claesz. dans cette année. Il est curieux que l'étudiant qui logeait alors chez ces bourgeois, soit justement un compatriote de Saskia, la future femme de Rembrandt.

Harmen, meunier comme son beau-père, épousa le 8 octobre 1589 dans l'église de Saint Pierre à Leyden, Neeltjen fille de Willem van Suytbrouck, boulanger à Leyden, et de Lijsbeth Cornelisdr. [2]

De son côté Marijtje se maria aussi: le 13 avril

---

[1] Ao. 1581. Beschrijvinge van alle de Poorters ende Innewoonders deser stad Leyden gedaen in de Maent Septembris; blad. 92.

[2] Les Appendices contiennent les preuves de plusieurs des détails suivants.

1584 son mariage est enregistré dans les livres de l'hôtel de ville. Son mari se nomma Pieter Claesz. van Medemblic, batelier de profession, et les époux se fixèrent dans une maison située dans le Marendorp, rue appelée depuis Haarlemmerstraat.

Leurs quatre enfants se nommaient Neeltje, née en 1584, Gerrit en 1586, Marijtje en 1588, Pieter en 1590.

Harmen acheta le 27 nov. 1589 pour 1800 florins de son beau-père Cornelis Claesz. la moitié du moulin et des instruments, la partie méridionale du *molenhuis* (maison servant au travail du moulin) située au bas du rempart dans le Weddesteeg, et en troisième lieu une maison dans cette même rue, nouvellement bâtie, avec son terrain, située juste à côté de la maison de Corn. Claesz., le tout circonscrit par les jardins de maître Jacob Cornelisz. le chirurgien, et la maison avec le terrain de Aernt Jansz. Smit. [1] La carte manuscrite que nous reproduisons contient ces deux derniers détails.

C'est dans cette maison que les nouveau-mariés se fixèrent. Harmen possédait encore la moitié d'un jardin, situé hors la porte dite de Rijnsburg, sur le territoire du bourg d'Oegstgeest (village aux environs de Leyden).

Divers actes contemporains, ainsi que les cartes de Dou (1614), de Bastius (1600), et les précieux extraits de cartes manuscrites, contenues dans le *livre des rues* et *le livre des canaux*, dont je dois la connaissance à M. Elsevier, fournissent l'occasion de reconstruire assez justement la topographie du lieu. Un de ces extraits du *livre des rues* et la partie en question de la carte de Bastius, carte très exacte, dédiée au magistrat de la ville, sont reproduits sur notre planche.

---

[1] Prothocol van opdrachts ende waarbrieven begonst in den jare 1589. lett. Q. folio 44 verso.

Le coin le plus septentrional de la rue tout près du rempart était occupé en 1600 par une maison (n°. 1 sur notre planche) habitée par Claes Cornelisz. meunier, membre de la famille des Claesz. et proche parent du meunier Cornelis Claesz. van Berckel, parceque lui aussi est quelquefois nommé van Berckel. En 1581 nous avons déjà rencontré le même sur la liste des habitants, comme demeurant en qualité de valet chez Cornelis Claesz. [1] En 1606, sa position s'est élevée; il a acheté de Cornelis Claesz. et de Harmen van Rijn un quart du moulin, et en 1622 nous le trouvons en fonction de meunier et marié avec Brechtge Mourijns, demeurant avec leur fils Mourijn dans cette même maison. Puis toujours dans le Weddesteeg le registre de 1622 [2] mentionne en second lieu encore un membre de cette même famille, demeurant avec sa femme et deux enfants dans cette même maison. A coté de celle-ci se trouvaient deux maisons avec leurs terrains, (no. 2 et 3), où dès 1574 avait demeuré Cornelis Claesz, avec Lysbeth et ses enfants, le ménage que nous a décrit l'acte de 1581.

La quatrième maison était celle que Harmen acheta de ses parents lors de son mariage en 1589 et où naquirent les cinq premiers de ses enfants.

En 1600 la situation changea. La mère Lysbeth mourut et elle eut pour héritiers ses deux enfants, Harmen et Marijtje, qui reçurent entre autres „les maisons et terrains voisins l'un de l'autre situés vers le Pellicaen et le Weddesteeg, près de la Porte Blanche, limités au nord par Claes Cornelisz., meunier, et le fossé du rempart, au sud par la maison que Harmen avait auparavant achetée de ses

---

1 Voyez pag. 18.

2 Cohier van 't Hooftgelt van de Stadt Leyden. Anno 1622.

parents; limités devant par le Weddesteeg et s'étendant derrière jusqu'aux terrains et maisons „(ailleurs les jardins)" de maître Jacob Roeloffsz." [1].

Le frère et la sœur, déjà veuve et ayant quatre enfants, conviennent alors de partager ces immeubles, héritage de leurs parents. Ils passent en 1600 un acte, dressé par le premier secrétaire de la *Chambre des orphelins* Simon Thomas van Swieten.

Harmen gardera en propre la maison et le terrain (n°. 3) touchant immédiatement à sa demeure actuelle, et s'étendant jusqu'aux jardins du docteur maître Jakob Roelofs Westkorst (n°. 6); il gardera encore la petite maison neuve (n°. 5.) derrière la maison; aux conditions suivantes:

1°. qu'il laissera demeurer sa vie durant et sans loyer, sa tante Marijtje Harmensdr., soeur de sa mère, dans cette petite maison de derrière.

2°. sous les stipulations nécessaires des droits de passage sur le terrain décerné à la soeur et les enfants de celle-ci, des devoirs de réparation et du bon entretien des murs, du puits etc.

3°. le mur septentrional de la maison décernée à Harmen (n°. 3) fournira la juste séparation des deux maisons et sera en commun entre Harmen et sa soeur; et en partant de ce mur une cloison sera construite, divisant les deux terrains, jusqu'à la petite maison de derrière. Comme les deux maisons avaient été habitées par un même ménage, celui de Cornelis Claesz. et sa femme, le mur qui les séparait avait été percé par une porte de communication. Il est stipulé maintenant que Harmen murera cette porte en maçonnerie, et devra se pratiquer une autre entrée pour sa maison.

Marijtje, comme usufruitière de ses quatre enfants non majeurs, reçoit la maison et le terrain situés au côté du nord (n°. 2).

---

[1] Wees- en armboek. Register A. fol. 79. verso: contenant l'acte de séparation de l'héritage.

4°. Harmen leur payera en sus 100 florins carolus.

Cet acte extrêmement curieux pour ses détails, arrêté le 25 avril 1600, est signé par Geryt Willemsz., Willem Adriaensz. Suytbrouck, Dirck Vinck et Andries Jansz, comme délégués de la Chambre des orphelins pour les enfants mineurs; puis il porte les noms et signes suivants:

Harmen X Gerrets,

le signe de Marijtge ✠ Gerijtsdr,

le signe de Cornelis Claesz van Berckel.

Ces deux dernières personnes ne sachant pas écrire, n'avaient qu'ajouté leur signes à leurs noms écrits par une autre main.

Ces arrangements terminés et exécutés, Marytge mourut en décembre de cette même année 1600.

Alors Harmen proposa d'acheter des orphelins délaissés par sa sœur Marijtge, la moitié d'un jardin (dont l'autre moitié lui appartenait déjà) situé hors de la porte dite de Rijnsburg, ainsi que la maison dans le Weddesteeg entre celle du coin et la sienne, (ainsi notre n°. 2), et une huitième partie du moulin sur le rempart, dont les autres huitièmes appartenaient à lui et à Cornelis Claesz. van Berckel. Cependant tandis que les démarches nécessaires furent faites pour faire ratifier cette cession par le collège des échevins et la Chambre des Orphelins, le magistrat accorda la vente de la moitié du jardin susdit à Harmen, mais ayant appris que Cornelis Claesz. van Berckel, second mari de Lysbeth, avait offert cent florins de plus (c'est-à-dire 1500 florins) pour la maison et la huitième partie du moulin, et qu'alors Harmen les lui avait cédées, il ratifia la vente de ces immeubles à ce Cornelis Claesz. par acte du 3 mai 1601. [1]

---

[1] Wees en Armboek letter A. f°. 121 verso.

Dès lors ce dernier s'installa dans cette maison (n . 2) dans le Weddesteeg.

Lysbeth étant morte et ses deux enfants mariés, Cornelis Claesz. s'était refait un autre ménage. La liste des cotes qui devaient être payées par tête, dressée en 1622, [1] prenait dans la description de ce quartier son point de départ à l'angle du *rempart du côté extérieur*. Cette liste constate comme demeurant dans le Weddesteeg, toujours au coin Claes Cornelisz., et dans la même maison un autre Corn. Claes.; puis (au n°. 2) notre Cornelis Claesz. van Berckel, meunier, et sa seconde femme ADRIAENTJE REMBRANDTSDOCHTER, avec son enfant Maertge; enfin (le n°. 3) Harmen Gerritz van Rijn et son ménage, décrit ainsi :

Harmen Gerritszn. van Rijn Neeltge Willemsdr.	m̄. en vr. (mari et femme)
Gerrit [2] Machtelt Cornelis [3] Willem (woont tot Jan Gerritsz. backer aen Coepoortsgraft en̄ wort aldaer niet verantwoort.) (il demeure chez Jan Gerritsz. boulanger sur le quai dit Koepoortsgracht, et n'est pas enregistré là.) Rembrandt Lysbeth	kinderen 6 (enfants 6)

Cornelis Claesz. étant comme nous l'avons vu, remarié en 1601 avec ADRIAENTJE REMBRANDTSDR. (fille de Rembrandt)

---

[1] Cohier van 't Hooftgelt. Anno 1622.

[2] Le fils ainé Adriaen était déjà marié, et établi aillenrs comme meunier.

[3] Et non *Sara*, comme on avait lu d'abord.

et voisin de Harmen, il est très vraisemblable que celle-ci soit la marraine dont notre Rembrandt obtint ainsi le nom.

Les deux maisons des parents de Harmen ainsi séparées, et son beau-père Cornelis Claesz. installé en 1601 dans le n°. 2, Harmen van Rijn avec sa famille allait occuper dès cette même année 1601 la maison n°. 3, celle qui lui était d'abord échue en partage à la mort de sa mère. C'est donc là sans aucun doute que Rembrandt est né.

L'assertion erronée que celui-ci serait né *dans* le moulin n'aura plus besoin de réfutation. Je ne crois pas que les annales d'obstétrie fournissent d'exemple d'une femme allant faire ses couches au milieu du bruit terrible d'un moulin, quand elle possède une bonne maison. Mais comme on l'a longtemps répétée, il fallait en faire mention.

La carte de Bastius et la carte manuscrite nous mettent à même de nous orienter parfaitement à l'égard de tous ces détails.

Il est aisé de reconnaître les deux maisons n°. 2 et 3, le n°. 3 ayant pignon (le côté pointu) au nord comme il est écrit dans l'acte de 1600; le terrain derrière ces maisons; la maison achetée en 1589 et habitée d'abord par Harmen (n°. 4); la petite maison de derrière (n°. 5); le mur et les jardins du docteur ou chirurgien Jakob Roelofs (n°. 6); la grange ayant appartenu aux orphelins, enfants de Marijtje (n°. 7); le *vestsloot*, petit fossé, au côté intérieur du rempart et au pied de la maison du coin (no. 8); et enfin les deux moulins dont nous devrons nous occuper maintenant.

Nous avons sous les yeux une quantité de notices ayant trait au moulin. Comme l'acception vulgaire aime toujours à combiner Rembrandt et son moulin, il n'est pas entièrement oiseux, quoiqu'il n'y soit pas né, n'y ait point habité et qu'il n'y ait non plus jamais peint, de débrouiller une fois l'histoire de ce détail inséparable de sa vie.

Il a du malheur ce moulin, car après qu'on a écarté celui qui sur la route de Koudekerk portait son nom, il faut maintenant que le dernier trouvé soit dépouillé de même du prestige attaché au nom de Rembrandt. Il résulte clairement des pièces authentiques, actes et cartes, que le moulin qu'on croyait être vraiment celui des parents de Rembrandt, celui qui figure sur le dessin de Bisschop, reproduit par l'eau-forte de M. Cornet (que M. Flameng a copié), n'est pas encore le vrai moulin des van Rijn.

Je vais donner les preuves de cette assertion. Le 23 nov. 1574 Jan Cornelis van Schagen et Lysbeth Harmansdr., veuve de Gerrit Roelofs, avaient fait bâtir un moulin sur le rempart de la Porte Blanche près du lieu où était le bastion du Pellicaen. [1] C'est le moulin marqué chez nous avec 9. Une carte de Leyden et deses environs, à la date de 1574, montre sur le rempart au coin du nord *un seul* moulin. C'est ce moulin même. C'est encore celui qu'on voit dans le dessin de Bisschop.

Mais l'année suivante Lysbeth épousa en secondes noces Cornelis Claesz., et alors ils convinrent de se défaire de cette moitié de moulin, dont l'autre moitié appartenait à van Schagen.

Dans les registres des transports [2], il est dit que Cornelis Claesz. meunier, mari et tuteur de Lysbeth Harmansdr., veuve de Gerrit Roelofs, a vendu la moitié de ce moulin. Cela est relaté au 3 sept. 1575.

Ce ne sont donc que les grandsparents de Rembrandt qui pendant une année seulement ont eu une moitié de ce moulin, portant depuis le nom de *Romein*, et qui dès 1575 n'y ont plus aucune part.

Le motif qui leur fit vendre cette moitié de moulin,

---

[1] Privilegieboek E. van Leyden, bl. 367 verso.

[2] Opdrachtsbrieven, E. pag. 305.

fut qu'un peu avant son second mariage Lysbeth en avait acheté un autre, qu'elle avait fait transporter du village de Noordwijk, sur le rempart de la ville de Leyden. En août 1575 ce moulin construit en bois fut achevé et un acte fut passé en faveur du vendeur.

Le dernier du mois de nov. 1575 Cornelis Claesz. comparaît devant échevins, en qualité de mari et tuteur de Lysbeth Harmansdr., et déclare que sa femme avait depuis peu et avant leur mariage, acheté de Jan van der Does, seigneur de Noordwijk, un moulin situé à Noordwijk et qu'elle l'avait fait transporter dans la ville de Leyden sur le terrain (het molenwerf) situé au nord tout près de la Porte Blanche; elle reconnaît devoir pour cela 900 florins etc. [1].

Voilà donc un second moulin, devenu depuis 1575 le vrai moulin de la famille van Rijn, et situé tout près de la Porte Blanche. C'est notre nº. 10.

La carte fort intéressante datée de l'année 1600 et gravée par Petrus Bastius montre en effet sur ce rempart deux moulins; l'un plus près du coin nord, vendu en 1574, l'autre plus près de la Porte Blanche, celui des aieux de Rembrandt. Ordinairement ces moulins appartenaient par parties à diverses personnes. Il en était de même ici. En 1589 Cornelis Claesz. avait vendu au fils de sa femme, Harmen Gerritsz., la moitié du moulin, la moitié des instruments, et les autres immeubles déjà cités. [2]

De ce même moulin qu'ils possédaient en commun Harmen avait en 1602 $^5/_8$ et Cornelis Claesz. $^3/_8$; en 1606 ils vendent un quart à Claes Cornelisz. En 1627 la veuve de Cornelis Claesz. van Berckel vend son $^1/_4$, à ce Claes Cornelisz. susnommé. En 1636 la veuve de celui-ci, qui possédait donc la moitié, la vendit à Clement Lenaerts Ruysch.

---

[1] Opdrachtsregisters letter E. bl. 323.

[2] Pag. 19.

En 1640 à la mort de la mère de Rembrandt, et son héritage étant partagé, la moitié du moulin échut à Adriaen qui devint en 1646 propriétaire du tout après que Ruysch lui eut vendu sa part.

Ce moulin, déjà venu du village de Noordwijk, voyagea une seconde fois. En 1646 Adriaen le fit transporter à l'autre côté de la Porte Blanche, sur le rempart opposé [1].

Aussi après cette année les cartes ne montrent plus le moulin à sa place accoutumée, mais à l'autre côté de la Porte, au milieu du bastion, sur la place que nous avons marquée n°. 11.

C'est alors que la propriété en a passé en diverses mains jusqu'à ce qu'au 18e siècle un autre propriétaire en effaça le dernier souvenir de la famille, en changeant le nom de *Rijn*, que portait le moulin, en celui de *Lely* (Lis). Ce moulin y est encore sur le bastion à droite de l'entrée de la ville, mais entièrement rebâti en pierre.

Voilà donc la généalogie du moulin bien constatée. Le moulin qu'on voit sur l'estampe de M. Cornet d'après le dessin de Bisschop n'a donc appartenu à la grand'mère de Rembrandt qu'une seule année et par moitié. Mais le vrai moulin de la famille dès 1575 a été situé tout près de la Porte Blanche sur le rempart. C'est celui-là qui a appartenu au père de Rembrandt et qui en 1646 a été transporté sur le rempart à l'autre côté de la porte.

Nous sommes en 1607. —

Dans une maison de bonne apparence, la troisième du coin, demeure le ménage de Harmen. Lui a quarante ans à peine, sa femme environ trente-cinq. Les traits du premier ne nous sont pas connus; de sa femme

[1] Requête de cette année, (aux archives de Leyden), pour que la ville fasse faire des marches en pierre conduisant au rempart.

nous avons plusieurs portraits. Mais vers ce temps elle n'est pas encore la vieille au visage ridé qui, couverte d'un manteau fourré, se repose dans son fauteuil les mains paisiblement posées l'une sur l'autre. Elle a déjà de l'embonpoint, une figure qui n'a pas été très-fine, mais qui peut avoir eu le charme de la jeunesse et de la fraîcheur. Elle a un beau front large et plein. Les traits de la bouche, non sans un léger pli d'ironie, accusent un caractère fort et ce type de fermeté qu'elle gardera jusque dans sa vieillesse. Tout dans le ménage dénote, malgré la grande simplicité des bourgeois de ce temps, une famille très à l'aise. On possède diverses maisons, une gande partie du moulin, un jardin d'agrément au sortir de la ville dans la commune d'Oestgeest, un autre jardin hors de la Porte Blanche sur la rive du Rhin. [1] C'est une de ces familles bourgeoises riches, qui constituaient le noyau de la force et de la grandeur de la république. Cinq enfants se rangent journellement autour de la table. Ce sont Adriaen, qui suivra le métier de son père, Gerrit, Machteld, Cornelis [2], Willem qui deviendra boulanger. L'aîné des garçons paraît avoir 16 ans, Machteld 12 à 13. On trouve mentionné la mort de deux enfants, dont une fille, en 1604, victimes peut-être d'une peste qui dans cette année décima Leyden. Ces deux enfants sont probablement nés dans le grand intervalle qui existe entre la naissance de Willem en 1597 et de Rembrandt en 1607. En tout cas trois ou peut-être cinq années se sont écoulées depuis la naissance de leur dernier enfant, et Harmen et Neeltje dans leur imprévoyance ont déjà relégué au grenier

---

[1] Le testament de Harmen passé en 1600 fait mention hors les immeubles d'or, d'argenterie, de linges et draps, de marchandises.

[2] Et non Sara; c'était une erreur qu'on a depuis reproduite d'après a première donnée de M. Elsevier.

langes et berceau. Mais voilà que quelques amis espiègles commencent par occasion de vider selon l'ancienne coutume un bocal en l'honneur de *Maaike in 't schapraike* ou de *Hansken in de kelder* [1].

Un beau matin au milieu de juillet, la bonne femme disparaît derrière les rideaux en serge verte de l'alcove. Je vois la petite Machteld qui court à une demeure, désignée par un petit enseigne où est peint un nourrisson et la devise *Dieu est mon aide;* je vois la sage femme suivre la petite qui court au devant et la sollicite en se retournant; je la vois porter ses pas au Weddesteeg, à la maison des van Rijn et pénétrer jusqu'aux rideaux de serge verte.

Eh vite, Harmen, accourez du moulin, et bien vous soit avec votre nouveau né, votre fils!

C'est le 15 juillet et Rembrandt est né.

REMBRANDT!

Mais cela ne dit rien encore de se nommer Rembrandt. Rayez ce nom du livre des naissances, et vous ne verrez que deux parents pleurant un nourrisson, mais le monde artistique n'aura pas conscience de la perte d'un génie. Et pourtant malgré cela la pensée songeuse se lance en avant et devine dans cet enfant l'homme fort dont le génie fera revivre et naître un monde passé et nouveau; l'esprit ardent et riche, prompt à reproduire la vie humaine entière dans toutes ses manifestations.

Avec cet enfant que nous avons vu naître, nous en voyons un autre, son aîné de quelques années: le 17e siècle, le siècle puissant et créateur. Ce siècle, commençant avec les fanfares des trompettes et le grondement des

[1] On avait des verres avec ces inscriptions et des figurines, en allusion à la grossesse.

canons, avait inauguré pour les Provinces-Unies une nouvelle victoire. Près de son berceau se tenait un peuple fier et vigoureux, à la fin de la première période d'une lutte acharnée pour la liberté, ne faisant plus une petite guerre meurtrière, mais une guerre régulière; ne formant plus un parti soulevé, mais un Etat nouveau et libre. Les galliotes des Etats étaient maîtresses sur mer et faisaient voile par le monde entier; le drapeau des Etats se déployait, et le Wilhelmus, le lai princier, résonnait aux quatre vents. Partout un esprit plein de force virile, une manifestation extraordinaire en tout, dans la vie sociale et politique, en voyages, découvertes et entreprises mercantiles; un franc essor dans les sciences et dans les arts.

Mais aussi au revers de cette vigueur et de cette exubérance, voyez les ombres de cette forte lumière.

Le chant qui berce le siècle est une sombre prophétie. Ce chant, il parle du commencement de troubles civils et religieux; — les grains sont jetés et ils germent, — d'un côté Maurice et son parti, les prédicateurs, l'orthodoxie, de l'autre la magistrature, les patriciens, la libre recherche; — ici l'épée du Prince, là la robe de l'Avocat [1] se mesurant dans la balance [2]; — *het bernt in 't veld!* [3] *l'incendie commence;* les flammes font irruption de toutes parts et ne sont étouffées que dans le sang coulant d'un illustre échafaud.

Voilà le lai rempli des émouvantes passions du temps près des berceaux du 17e siècle et de Rembrandt.

---

[1] Oldenbarneveld.

[2] Cette réprésentation se trouve sur une estampe du temps accompagnée de vers de Vondel, connue sous le nom de *Weegschaal*, la balance.

[3] Autre pamphlet-estampe où se trouvent ces mots en allusion à Oldenbarneveld, *barneveld*, *bernt in 't veld* l'incendie envahit les champs.

Mais au milieu de ces antagonismes dans les couches inférieures, le travail de l'esprit ne tarit pas et procède à maintenir sa supériorité et son triomphe, et sans être entravés par ces troubles de trois quarts de siècle, calmes et grands, trois héros se font jour dans la poésie, l'art et la pensée, Vondel, Rembrandt, Spinoza.

Rembrandt avait des traits de famille en commun avec son siècle. Tous deux procédent de cette nature forte de la bourgeoisie; tous deux se dressent sur les fondements posés par la renaissance, ce réveil merveilleux de l'esprit humain qui rétablit l'équilibre rompu entre l'esprit et la matière, qui réhabilita la nature. Tous deux ont pleine conscience de leur but et de leurs moyens; tous deux réunissent d'une manière également saine la nature et l'esprit; tous deux portent profondément l'empreinte d'une forte individualité.

Le grand artiste cependant l'a gardée plus pure, parce qu'il est resté entièrement libre des influences pseudo-classiques qui ont perdu en partie l'esprit de son siècle, — et bien au contraire il est tant en son temps que pour nous encore, le type de l'indépendance et une protestation vivante contre toute convention.

II.

LA JEUNESSE DE REMBRANDT.

A celui qui jette un regard rétrospectif sur les siècles passés, les grandes figures des temps antérieurs se montrent en quelque sorte comme isolées et élevées au dessus de ce qui les entoure.

Pareils au sphinx dans les plaines sablonneuses du Delta Egyptien, au Menhir des Celtes, ou au fût solitaire d'une colonne delaissée, aussi isolés, colossals, parfois même bizarres et énigmatiques se dressent les génies du passé. Il faut que l'esprit de recherche se mette à déblayer le sable que les siècles ont amassé autour de ces hommes monuments, afin que ceux-ci cessent d'être isolés de la civilisation dont ils sont à la fois la cause et la plus haute expression; afin que, leur connexité avec leur époque se faisant sentir, ils deviennent des hommes au lieu de statues qu'ils étaient demeurés jusqu'ici.

Pour quiconque néglige cet examen, les grands hommes, les hauts faits et les grandes idées restent semblables à des blocs de pierre isolés dans la plaine; la liaison des événements ne se révèle pas et l'histoire n'est qu'un chaos de faits et d'idées incohérents.

Or c'est un besoin de notre esprit de chercher causes, développements, liaisons et rapports réciproques dans la

série des événements. Delà ce désir de savoir de quelle manière un individu remarquable s'est développé, et a été formé par ce qui le précède et l'entoure; et de scruter par conséquent tous les recoins de sa vie externe et intime.

Serait-il vrai que la gloire d'un grand homme ne gagne guère à ce que la postérité connaisse toutes les particularités de sa vie? Que l'auréole de l'idéal se ternit et s'éteint même quand du lointain mystérieux, nous attirons à nous ce héros? C'est un jugement que je crois bien superficiel.

Dans la nature, comme dans les manifestations de l'esprit, la véritable grandeur ressort bien plus puissante de la réalité même que de n'importe quel surnaturalisme fabuleux du mystique, et l'intérêt ne peut certainement qu'augmenter à mesure que nous découvrons dans le fait ou dans l'être, objets de notre admiration, la preuve d'un développement logique en harmonie avec les causes qui le précèdent et les événements qui l'accompagnent.

L'aigle est bien plus admirable que le phénix mystique.

On s'est aussi demandé si ce désir de connaître la vie intime d'un grand homme, de savoir d'où il est sorti, ce qu'il était, comment il a travaillé, — serait autre chose qu'une pure curiosité?

Je n'en doute pas. Si un homme, — et en vue de de notre sujet, disons, — si un artiste excite vivement notre intérêt, c'est un impérieux besoin de notre esprit de connaître sa formation, son rapport avec le monde, et tout son être enfin.

Vis-à-vis d'un chef-d'œuvre il n'est pas que notre sentiment du beau qui soit seul en action. L'unique jouissance du beau ne saurait donc nous suffire. C'est notre esprit entier qui perçoit; aussi cet esprit, non satisfait d'un simple résultat, veut en approfondir l'essence, ce qu'il ne

saurait faire autrement qu'en en scrutant l'origine. Ainsi à mesure que nous aimons et que nous connaissons davantage l'œuvre d'un grand maître, la contemplation cède à la réflexion, notre intérêt se porte de l'œuvre au maître, de l'artiste à l'homme; nous réunissons ce qui était séparé, l'œuvre et son auteur, l'artiste et l'homme.

L'histoire est prodigue parfois, mais aussi souvent avare: elle ne nous permet pas toujours ce bonheur d'étudier les premiers pas de ses plus illustres enfants; d'apercevoir les premiers efforts de leur esprit, leurs premiers essais et leurs premières pensées. Il faut convenir, il est vrai, qu'il n'y a pas toujours de sa faute.

Cette croissance interne du talent, comme tout développement de l'esprit et du caractère, l'histoire ne saurait en enregistrer les plus fins détails. Ce n'est que par induction, ce n'est que par les résultats que nous sommes capables de les percevoir.

Il nous faut donc recourir à d'autres moyens.

C'est par un débat en quelque sorte contradictoire que l'esprit de l'homme se forme. Comme une plante qui se développe selon ses propres lois, mais dont la croissance, la forme, la couleur, les vertus sont déterminées en partie par le climat et le sol dont elle reçoit l'air et la nourriture, ainsi l'homme est formé par deux agents; l'un qui travaille à l'intérieur, c'est sa spontanéité, son génie propre, l'autre qui agit à l'extérieur, c'est le siècle, le pays, en un mot le milieu dans lequel il vit.

Sur la jeunesse de Rembrandt, l'histoire est un peu trop sobre des faits extérieurs, qui nous serviraient à le connaître, et peut être rangée parmi les vierges folles: elle n'a pas prévu que nous aurions besoin de sa lampe pour éclairer la vie de celui qui devint un de ses plus remarquables enfants.

Ce sont ces considérations qui nous invitent à jeter un

coup d'oeil sur l'entourage contemporain de la vie de Rembrandt, dans la politique, dans la vie publique, les sciences, la littérature et les arts. Ce n'est que là que nous pourrons puiser les documents nécessaires pour expliquer l'homme et le peintre dans son premier développement, ainsi que ceux qui ont été ses premiers maîtres.

Au berceau de Rembrandt nous avons vu le 17e siècle, un peu plus âgé que lui, dans les circonstances et les idées qui le caractérisent en Hollande. Nous avons entendu le chant prophétique que les faits n'ont pas démenti.

Quant à l'extérieur, de 1607 à 1609, nous voyons la république des Provinces-Unies constituée assez solidement déjà. Les discussions sur la trève avec l'Espagne étaient finies et en 1609 cette trève fut ratifiée pour douze ans. C'est dans ces temps là que surgirent les inimitiés des deux partis qui insensiblement s'étaient formés, celui du Prince et celui des États avec Oldenbarneveld. A ces différends politiques s'ajoutèrent bientôt les troubles théologiques. Une guerre intestine en résulta: guerre de pamphlets seulement, mais guerre acharnée, incessante et envenimée. Cela dura jusqu'en 1618. Une catastrophe était inévitable. Elle se produisit par le coup d'état de 1618. Le Prince usant de violence changea les régences des villes et en écarta ses adversaires, dont il fit même emprisonner quelques-uns. Enfin, en 1619, un matin, devant la grande Salle du Binnenhof, le palais des anciens comtes de Hollande, un échafaud est érigé: et avec la noble tête du vieux Oldenbarneveld, le parti des patriciens et des Etats était abattu. C'est ainsi que finit ce chant du Purgatorio de notre Comédie Humaine au 17e siècle, dont le 16e siècle fut l'Inferno; et dont le Paradiso se fait encore toujours attendre.

Nous entrons en 1619 une nouvelle phase de notre

histoire. Une force vitale inconcevable anima la nation. Les Provinces-Unies furent de plus en plus considérées en Europe; leur force et leur intelligence s'accrurent journellement. Trois académies furent instituées; l'industrie, le commerce florissaient; les grands voyages maritimes furent de plus en plus heureux et audacieux; et la reprise de la guerre avec l'Espagne, après la trève, guerre qu'on ne put soutenir sans la plus grande énergie, bien loin d'épuiser les forces de ce peuple en fit au contraire ressortir et se développer de toutes parts les multiples ressources.

Quant à l'esprit de ce temps c'est celui d'un peuple bourgeois et républicain dans ses tendances, vigoureux dans la lutte pour la libert , et fier de la part qu'il en a déjà conquis; peuple religieux et moral dans un sens simple et pratique, avec une culture assez avancée mais point encore raffinée ni très-profonde; d'un esprit hardi, actif et entreprenant par excellence. Un esprit nouveau en tout.

La „vie nouvelle" de cette jeune nation fut accompagnée d'une rénovation artistique et littéraire.

L'esprit naïf du moyen-âge, la littérature romantique, la didactique, la poésie ascétique, tout cela était loin. Les Chambres de Rhétorique avaient formé une transition presque pendant le 16e siècle entier. Elles avaient été suivies par des études plus sérieuses et un art poétique plus avancé. Les études linguistiques surgirent en même temps. Coornhert, linguiste, poète, réformateur, libre penseur, graveur, — un caractère extrêmement remarquable —, Roemer Visscher et Spiegel réforment et épurent la langue et se créent en fait d'art de nouveaux principes. C'est autour d'eux que se lève bientôt une littérature qui n'a point encore les raffinements de la civilisation postérieure, mais qui est très-fraîche et très-vigoureuse. C'est elle qui devance les lettres du milieu du 17e siècle, de même que dans les

arts plastiques la belle période du 17e siècle fut préparée par une génération antérieure.

Plus forte et dans une plus grande conscience de ce qu'elle voulut, plus multiple dans son développement, est la littérature qui lui succéda dans le commencement de 1600. Elle fut inaugurée par Hooft. En 1606 les Rhétoriciens jouissaient, par la grande fête du *Lantjuweel* à Haarlem, de leur dernier triomphe, et Hooft de son premier lorsqu'il publia sa tragédie Granida. Cats, qu'on ne peut comparer à Hooft ni en fait de goût, ni en connaissances, ni en puissance artistique, suit alors; puis Reael, homme d'Etat et poète; puis l'excellent et spirituel Bredero, mort déjà en 1618, mais dont la main artistique a tracé des scènes populaires où fleurit dans la plus grande fraîcheur la vie de ce temps; Samuel Coster, qui en 1617 érigea un théâtre nouveau; van Baerle, le poète-savant; le secrétaire du prince, Constantyn Huygens, esprit satirique et épigrammatique d'une verve inépuisable; mais surtout le grand esprit qui les surpasse tous, à l'exception de Hooft, Joost van den Vondel. Les premiers succès de tous se trouvent dans le premier quart du 17e siècle.

Par ces écrivains et ces poètes, la langue et l'art littéraire se formèrent et se fixèrent. Hooft et Vondel créèrent la poésie et la prose Hollandaise. Le premier, véritable gentleman, ayant visité la France et l'Italie, mit dans ses poésies un esprit délicat, chevaleresque et élégant, une facilité moëlleuse et sonore en même temps, tandis que dans la prose de ses écrits historiques il se forma un style classique et nerveux; Vondel dans une langue souple, abondante et plastique créa un nouvel art tragique, tandis que sur les diverses cordes de sa lyre résonnèrent les chants héroïques, la poésie politique ou historique, une satire violente et intarissable. Coster et Bredero créent

le drame et la comédie; Cats chante d'un ton populaire et didactique la vie ordinaire; Huygens sème à plaines mains les épigrammes, les proverbes, les facéties.

Tout cela constitue un progrès énorme quand on compare la fin du 16e et le commencement du 17e siècle. La civilisation littéraire et artistique s'était divisée en deux groupes distincts; — d'abord le groupe savant, nourri des études scientifiques et de la littérature de l'antiquité; il se composait en majeure partie des patriciens; ensuite le groupe plus voisin de la bourgeoisie, d'une culture moins classique mais souvent plus nationale et qui contenait des éléments plus vivants et plus actuels. Ces deux tendances étaient présentes parfois dans la même personne. Le courant classique était le plus fort et finit par entraîner tout. Ce qui manquait à Bredero, à Vondel, disait-on, c'était l'étude des classiques. Et ils cédèrent, quoique leurs œuvres laissent encore percer bon nombre des restes de leur nature. Les pièces de Bredero, par exemple, n'ont qu'une valeur médiocre; mais les incidents qu'il y inséra et qui contrastant singulièrement avec l'entourage franco-italique se composent de scènes populaires, sont des chefs-d'œuvre de peinture de mœurs qui ont conservé toute leur valeur. De même Vondel céda et s'adonna à l'étude des langues anciennes. Mais qui peut dire ce qu'il aurait pu donner, si Senèque n'eut été son modèle en art tragique? Ainsi la poésie, la prose, la science, étaient fortement influencées par le même classicisme, qui avait déjà donné son empreinte à l'architecture et à la sculpture.

Cette existence de deux principes d'art, on dirait presque de deux civilisations diverses, l'une savante, classique, ayant des formes plus distinguées mais plus conventionnelles, et rapportées d'une civilisation tout autre que celle du pays; l'autre originale, moins raffinée et plus bourgeoise dans

ses formes, mais ayant de fortes racines dans la vie et la nationalité, a été surtout pour la littérature un grand malheur, qu'on ne saurait imputer à la Renaissance ni au classicisme, mais à la fausse notion qu'on se fit de la dernière et à la fausse route qu'on fit faire à la première. Ce principe, cette doctrine pseudo-classiques ont eu une influence funeste sur nos lettres et nos arts, et en leur appliquant du dehors les principes d'une civilisation tout autre et souvent mal comprise, ils ont empêché qu'elles se développassent selon les tendances naturelles de leur propre sol. Il faut lire ce qu'on disait et imprimait dans ce temps en fait de notions et de jugements sur les productions littéraires et artistiques, pour comprendre jusqu'à quel point l'originalité fut entravée et toute règle en tout empruntée des „antiques." Contre ce faux classicisme incarné, l'élément autochthone ne sut triompher, sans se laiser pourtant extirper. Ce fut seulement dans la peinture, que le sentiment national trouva une expression indépendante, qui ne courut de risque, que vers la fin du 17e siècle. Dans celle-ci également les deux principes se perpétuent, mais alors la victoire reste aux partisans des principes autochthones. Tandis que tout subit le joug du classicisme; tandis que celui-ci s'infiltre pour ainsi dire par l'entonnoir français et italien dans la forme, les expressions et les figures de la langue; alors que celui-ci danse sur le rhythme des vers, s'implante sur les formes architecturales, décore de nymphes, de génies allégoriques, de divinités payennes, les maisons et les meubles, l'église, ses chaires et ses tombeaux; qu'il grimpe aux plafonds et autour des cheminées, se faufile dans les livres autour de leurs titres et vignettes, impose ses unités au théâtre, sa discipline au goût — seule une branche de la peinture en dépit de tout garde, développe et maintient dans toute sa pureté,

les principes de la nature, de la réalité, de l'affranchissement de toute règle, hormis du sentiment artistique individuel.

C'est dans une telle atmosphère que se passa la jeunesse de Rembrandt.

Nous aimerions à suivre ses traces dans cette période, mais l'histoire nous fait défaut. Et pourtant il ne sera pas inutile de se reporter à cette époque par l'imagination. Si nous ne pouvons avoir une connaissance directe, celle que nous nous formerons par analogie ajoutera toujours quelques traits, quelques nuances au tableau que nous tâchons de tracer. La couleur locale du temps et de la ville augmentera la connaissance du développement de notre peintre.

Et d'abord nous nous le figurons à l'école où l'on apprit le Notre Père, les articles de la foi, les dix commandements et le chant des psaumes, accompagnés d'une médiocre portion de savoir séculaire, sous la direction du scolarque qui y siége dans la chaire et dont la grande fraise, la verge, la barbe et la moustache, justifient le vieux verset d'un poète de ce temps qui décrit comme quoi

Sa mine sévère,
Le fait règner d'une manière redoutable.

C'est là que la jeunesse apprit aussi à lire et à écrire; écriture d'après les modèles usités de calligraphie. La calligraphie, cet art qui s'est enfui avec les plumes d'oie, était alors en grand honneur, et des hommes comme Lucas Fopsz. Lely, Perszyn, Sambix, Boissens, van de Velde, y durent leur gloire. Pensons aussi à Coppenol, plus renommé par l'eau-forte de Rembrandt que par le titre de *Phénix de toutes les plumes* que lui décerna dans ses vers le poète Jan Vos. En 1605 avait paru à Amsterdam un livre in folio, le *Miroir de la calligraphie*, où le maître d'une école française à Rotterdam, Jan van de Velde

avait exposé sa théorie et des spécimens de son art. Autour et dans le corps des belles lettres italiques figuraient soit un homme, un buste, un cygne, soit un navire à pleines voiles, soit d'autres ornements de toutes sortes, tracés par la plume agile de van de Velde. Sans doute ce livre, ou un pareil de Boissens, — fut en usage à Leyden. Figurons-nous comment le sentiment artistique du garçon aura joui de ces caractères gracieux, de ces tours calligraphiques: comme son esprit fantaisiste aura été à l'aise dans cet exercice, et comme sa main agile se sera jouée en reproduisant ces figures sur la marge et les pages de ses cahiers! Van Mander dans un de ses vers parle de garçons qui à l'école *au lieu d'écrire, barbouillaient leurs papiers de figurines, de vaisseaux, d'animaux,* — nul doute que Rembrandt n'ait été un tel garçon.

Lorsque l'enfant grandit, ses parents délibérèrent sur sa vocation. Tous leurs garçons étaient déjà pourvus d'une profession commerciale. Mais voilà que pour le cadet le père a des aspirations plus brillantes. Nous savons par Orlers que ses parents le mirent à l'école latine pour *le conduire ensuite à l'académie de Leyden, afin que lorsqu'il serait en âge il pût servir la ville et la république de ses connaissances.*

Harmen, le bourgeois de Leyden, fier de la conduite de sa ville dans le fameux siége qu'elle avait soutenu, et ayant des relations avec la famille des Swanenburch, dont plusieurs membres étaient dans la magistrature, voulut profiter lui aussi des avantages que le Taciturne avait assurés aux habitants de cette ville. Son cadet ne sera pas marchand; il se lancera dans les sciences ou dans la magistrature. Et voilà l'enfant à l'école latine.

Mais plus que la science, c'est la vie qui a dû attirer ce garçon. Ses loisirs il les aura partagés entre le mou-

lin, le jardin, la rue, et peut-être les tentatives précoces où s'essaie son talent.

Avec cette âme où germait une vive fantaisie, avec une grande sensibilité d'impressions, avec cet oeil prompt à saisir les mouvements les plus subits et les plus subtils, si ouvert aux manifestations de la vie dont il sut s'approprier avec tant de justesse les formes et les caractères, cet enfant dut être partout où la vie éclatait.

Il m'est impossible de me figurer la physionomie de la ville et de ses fêtes, sans y chercher quelque lointaine relation avec le développement de notre artiste. Quels jours lumineux pour lui que ces jours des marchés francs qui eurent lieu à l'anniversaire de la délivrance de la ville (3 octobre.) Ces fêtes de dix jours commençaient par des étalages de marchandises amenées par des marchands venus de toutes parts, alléchés par le gain et les privilèges extraordinaires; le troisième jour il y avait des sermons et des actes de grâce, puis les brillantes parades de ces fameux corps de la garde civique, armés de piques ou de mousquets, les tambours battant *Nassou getrou*, les fifres sifflant *vive le gueux*, conduits par les capitaines avec leurs corselets et casquets, et par les officiers avec leurs pertuisanes, — corporations énergiques que le pinceau des plus brillants peintres se plut à célébrer, et dont plus tard ce petit flâneur aussi fera un chef-d'œuvre.

Le quatrième jour il y avait divers jeux publics, le cinquième les Rhétoriciens faisaient leurs prouesses en récitant des vers, des scènes ou des pièces allégoriques; ensuite venaient les divers marchés, de cuirs, de bestiaux etc. Et partout dans les rues enjolivées de rubans, de couronnes, de festons, de pavillons, une foule pittoresque, s'ébattant là devant les saltimbanques et les musiciens, attirée ici par les échoppes où les hommes pourvoyaient leurs femmes

de fines dentelles, de linges ou de joyaux, où les mères fournissaient leur ménage de tout ce qui ne pouvait s'acheter que des marchands étrangers, où les enfants tiraient les parents par le pan des habits pour aller partout. Mais les jouissances les plus délicates étaient à l'hôtel de ville, qui s'étendait dans la large rue (dite Breedstraat ou Nobelstraat) en une longue façade ornée de pignons, de pinacles, de médaillons et de pierres bossées. En montant le haut perron on se trouvait dans une grande halle, servant de promenade, et c'est là qu'étaient exposés les ouvrages en or et en argent, les fines menuiseries, les livres, les tableaux d'artistes étrangers admis seulement aux jours des marchés francs.

Puis l'hôtel de ville possédait quelques tableaux qui auront eu pour notre jeune homme un grand attrait. La vue du triptyque de maître Engelbrechts, du tableau de Lucas van Leyden auquel se rattachait cette anecdote, aujourd-hui devenue authentique, de l'empereur Rodolphe, qui avait voulu le couvrir d'or pour l'acquérir; peut-être quelque atelier qu'il eut occasion de voir, ou la connaissance de quelque camarade artiste apprenti (Lievens?), voilà encore diverses menues circonstances, qui auront pu influencer l'esprit d'un garçon dont les „tendances naturelles se portaient entièrement vers la peinture et le dessin" (Orlers). Aussi il ne paraît pas que les efforts du scolarque pour conduire les garçons de la Boeotie en Attique aient porté fruit chez le petit Rembrandt. „Il n'avait nul goût pour cela" dit Orlers. L'esprit et le caractère se dessinaient de plus en plus chez lui, et le moment venait où la conscience de sa vocation se ferait entièrement jour, où le rêve longtemps chéri, l'idée grandiose d'être artiste serait réalisée.

III.

VAN SWANENBURCH.

Au moment où les parents de Rembrandt firent un choix parmi la pleïade des peintres Leydois, une activité artistique assez considérable perpétuait les glorieux souvenirs de l'école du 15e siècle et de Lucas de Leyden dans cette ville qui fut si longtemps un des principaux foyers d'art dans les Pays-Bas septentrionaux. Cependant insensiblement un autre art se préparait à venir. Dans cet art nouveau ce sont d'abord des hommes médiocres qui se font jour. Sous un acte de 1610 nous trouvons huit noms de peintres résidant alors à Leyden, qui se plaignent (ainsi qu'on l'avait déjà fait à Delft et à Amsterdam), de ce qu'on importe impunément et contrairement aux privilèges des tableaux du Braband et des villes environnantes. Ils demandent que le magistrat empêche les ventes de tableaux pareils en dehors des marchés francs annuels, et qu'il leur permette à eux d'ériger une *gilde*. [1]

La première de ces demandes fut accordée, on refusa la seconde.

Ces artistes, c'étaient Coenraet Schilperoord (paysagiste), Aernout Elsevier (paysagiste), Jan Adriaens (paysagiste, mort

---

[1] Dans plusieurs villes les peintres dressaient des requètes pareilles pour que le magistrat s'opposât aux fréquentes importations de tableaux, surtout du Braband et d'Anvers, et empêchât ceux qui tâchaient de vendre ces peintures, „*dont plusieurs mauvaises copies*" en dehors des jours de marché franc et contrairement aux privilèges.

vers 1612) J. van Leeuwen, van Adman, Joris van Schooten, Joost Dirkx Grijp, Adriaen van Tetroede. Ils ne comptaient plus parmi les jeunes, ni, à l'exception de van Schooten, parmi les meilleurs.

Dans ce même groupe il faut ranger Pieter van Veen, (demeurant après 1613 à la Haye) de qui l'hôtel de ville de Leyden conserve une très-médiocre peinture, réprésentant la délivrance de la ville en 1574; le vieux bourguemestre Isaac Nicolai (Isaac Claesz. van Swanenburch); Hans et Cornelis Liefrinck, (graveur), Pieter Pietersz. van Neyn, tailleur de pierre de la ville, qui copia les batailles et les paysages de son ami Esajas van de Velde; Boissens, graveur et célèbre calligraphe; Simon van der Valck, orfèvre et peintre; David Bailly, né en 1584, peintre et dessinateur de portraits; enfin, les trois frères van Swanenburch. Cette quantité d'artistes fait preuve d'une activité remarquable dans les arts pendant le premier quart du siècle. Aussi Leyden, ville opulente, d'ailleurs le centre des sciences, ne manquait pas de conditions favorables à l'épanouissement des arts ni de débouchés aux œuvres des artistes.

Cependant nous n'avons nommé que des hommes de talents très-secondaires. Ils sont bientôt effacés par une nouvelle génération qui grandit parmi eux, dans laquelle l'esprit d'un temps nouveau se faisait jour, et qui releva encore une fois la vieille gloire artistique de Leyden.

Voilà où en était l'art dans cette ville au temps de la jeunesse de Rembrandt. Parmi tous ces artistes le père de ce dernier en choisit un, dont le nom même comme peintre eût infailliblement péri s'il n'avait été illuminé par la splendeur de son élève. C'était van Swanenburch, et le premier maître de Rembrandt réclame une attention spéciale.

Les van Swanenburch sont une ancienne famille Leydoise dont les membres ont occupé pendant plus d'un siècle et

demi diverses charges municipales. Les listes de la magistrature de Leyden qu'on trouve dans Orlers, et les cartes héraldiques de van Rijckhuysen, contenant les armoiries des magistrats de Leyden nommés *les quarante*, fournissent entre le commencement du 16me et la fin du 17me siècle une grande quantité de noms appartenant aux membres de cette famille. On trouve déjà en 1481 un chevalier Vincent van Swanenburch qui se signala dans les troubles des Hoekschen et Kabeljaauwschen, mais je ne sais s'il appartient à la famille Leydoise. Dans l'origine le nom de cette famille, ou du moins d'une partie nombreuse de celle-ci, paraît avoir été Claes ou Claesz. Ce nom là qui toujours a survécu dans la famille, tant comme prénom que comme nom de famille, désigne un ancêtre ou un tronc commun à diverses branches. Dans la suite la plupart ont continué de porter le nom de Swanenburch.

Conduit par les prénoms et l'antique coutume de se nommer d'après le nom du père, ainsi que par les armoiries de cette famille, j'ai rassemblé une quantité de Swanenburch et de Claes qui sont parents. Ces Claesz. nous les rencontrerons plusieurs fois dans la vie de Rembrandt et ils serviront à jeter encore parfois quelques rayons de lumière sur sa biographie. C'est un fait curieux que le vieux peintre de Leyden Aert Claesz., né en 1498, mort en 1564, peintre d'un talent fort remarquable, homme bizarre, qui trouva sa mort d'une manière si comico-tragique, soit indubitablement de cette même famille. J'étais déjà porté à le croire à cause du nom; depuis j'ai trouvé qu'une branche des Swanenburch ou Claesz. portait les armoiries de cette famille chargées *d'un peigne de foulon* en or [1].

Or Aert Claesz. le peintre, surnommé *le foulon*, était fils

---

1 Ce *foulon* désigne la profession de cette branche. Parmi les membres

d'un foulon, selon van Mander. Il n'y a donc pas de doute que ce vieux peintre ne fasse partie de cette famille, dont les fils ont brillé pendant plus d'un siècle et demi parmi les magistrats et les artistes.

Le premier qui, après le vieux chevalier Vincent se présente sous le nom de Swanenburch est Ysac Claesz. van Swanenburch, de 1519 à 1523 membre du conseil des Quarante.

Un descendant de celui-ci, à ce qu'il paraît, fut cet Isaac Claesz. van Swanenburch, qui est nommé ordinairement Isaac Nicolai (fils de Claes ou Nicolas). On rencontre ce dernier dans les listes des magistrats municipaux de 1582 jusqu'en 1614.

Cet Isaac Nicolai, — dont Orlers fait mention dans une liste des *Quarante* de l'an 1582 avec le prédicat de *Schilder* (peintre), — apparaît presque sans interruption sur les listes de la magistrature, de 1586 à 1607 comme échevin ou comme un des bourguemestres, en 1607 comme curateur des orphelins et enfin pour la dernière fois en 1614 parmi les Quarante. C'est la date de sa mort.

C'est le père du maître de Rembrandt. Non seulement magistrat zelé, il s'occupait aussi de l'art. Trois de ses fils furent peintres comme leur père et parmi ses élèves figurent Octavius van Veen et Jan van Goyen.

Orlers qui doit l'avoir connu, cite comme œuvres de ce maître:

1. Des tableaux dans le tribunal criminel à Leyden.

2. Des tableaux dans la halle des drapiers, représentant les anciennes fabriques de draps à Leyden; l'entrée des fabricants Flamands et l'institution par eux de nouveaux ateliers; et enfin tout ce qui appartient à ce trafic.

3. Les compositions ou cartons pour deux vitres dans

---

de plusieurs familles patriciennes étaient souvent des marchands ou fabricants.

l'église de Gouda, peints d'après lui par Cornelis Clock à Leyden en 1601; donation des bourgmestres de cette ville à l'église de Gouda.

L'un de ces dessins représentait la levée du siége de Samarie par le roi Benhadad; le second (peint en 1603, donation des bourgmestres de Delft), la levée du siége de Leyden en 1574, où étaient figurés les environs de la ville, les corps d'armée, les vaisseaux, les magasins, Boisot et le prince d'Orange.

4. Des tableaux chez divers habitants de la ville.

Membre d'une famille patricienne il épousa lui-même une femme de condition, MARIA JOOSTDR. DEDEL, fille de Joost Willemsz. Dedel et de Maria Porsman. De ce Joost Dedel, alors échevin à la Haye, on voit le portrait parmi les magistrats dans le magnifique tableau de Ravesteyn de 1618, actuellement à l'hôtel de ville de la Haye. [1]

Ce bourgmestre-peintre a constamment porté le nom de NICOLAI, par lequel avait été latinisé son nom de famille Claesz. Les armoiries des Swanenburch sont un champ d'azur, chargé de trois cygnes (zwanen) d'or, posés 2 et 1. C'est ainsi que les porte notre bourgmestre. Tous les membres de la famille ont porté les mêmes armes, mais chaque branche y a mis une brisure en or, soit un lis, un anneau, un chien, soit une corne, un peigne de foulon etc.

---

[1] M. Kramm a mentionné ce mariage d'après les informations de M. l'archiviste Rammelman Elsevier; et il ajoute que Frans Pourbus a fait le portrait de cette Maria Dedel, comme l'indique le catalogue des tabl. de feu le comte Despinoy, Versailles 1850, sous le no. 235, „Marie de Swanenburgh, une des meilleures familles des Pays-Bas. Elle relève de la main gauche une chaîne d'or passée autour de la taille, et tient de la main droite un mouchoir. La tête est couverte d'un bonnet blanc uni; robe noire, à épaules larges: fond vert. h. 92, l. 69 cent. genoux." Le tableau est dit porter l'inscription „aetatis suae 22 anno 1570, Maria Joostdr. Dedel, getrouwt met Isaack Claes van Swaenenburch."

Du reste le peintre et le magistrat zélé à été encore père d'une nombreuse famille. Il a eu dix enfants, dont trois artistes, — Jacob Isaacsz. van Swanenburch, Claes Isaacsz. v. S. et Willem Isaacsz. v. S.

Le second, élève de son père, fut peintre et se fixa à la Haye, où il a pratiqué son art, avec honneur dit-on. Marié le 20 avril 1607 avec Janneke van Leeuwen, fille de Jakob van Leeuwen, de la Haye, il vivait encore en 1641.

Le troisième, Willem, né en 1581, décédé le 15 août 1612 à Leyden, a été de 1606 jusqu'à sa mort officier de la garde civique. Son ami et voisin Petrus Scriverius, de qui plusieurs vers accompagnent ses gravures, lui a consacré à sa mort un éloge en vers.

Willem a peint, mais rarement. M. Kramm a découvert un portrait de sa main. Mais c'est comme graveur qu'il a acquis sa renommée. Il a gravé une quantité d'estampes d'après Mierevelt, Vinckeboom, Bloemaert, Mooreelse, Uttewael, Rubens etc. C'est chez Goltzius qu'il a appris à manier le burin; mais il tient aussi beaucoup de la manière de Bloemaert. Ses planches sont fraîches et d'un aspect agréable; son burin exprime bien le modelé et les étoffes; il est adroit, régulier, mais ses tailles bien disciplinées ne sont pas toujours exemptes de froideur. Quoiqu'il soit le plus artiste de cette famille, c'est l'aîné, Jakob Isaacsz. qui réclame notre attention. Celui-ci est apparemment né à Leyden, vers 1580. Après avoir appris les éléments de l'art chez son père, il se conforma à l'usage et alla se perfectionner en Italie. Orlers écrit en 1614 que ce peintre fit „peu avant" un grand tableau pour orner le dessus d'une cheminée à l'hôtel de ville de Leyden. Cela nous offre une date d'à-peu-près 1610 ou 1612.

Il demeura quelque temps à Naples où il épousa Marguerite Cordona, qui lui donna quatre enfants.

C'est avec elle qu'il retourna à Leyden en 1617, où il demeura dans la rue dite Breedstraat. Ses œuvres eurent une certaine vogue tant qu'il vécut. Sur la foi de Orlers on répète qu'il mourut en 1639 à Utrecht.

Des recherches faites de nos jours à Leyden ont prouvé qu'il est mort à *Leyden* le 17 octobre 1638 et qu'il y fut enterré dans l'église de Saint Pierre.

Nous ne savons que fort peu de chose concernant ses œuvres, et je n'ai pu réussir à découvrir ni la trace de ses tableaux, ni quelque gravure d'après lui.

Ainsi le jugement le plus timide est à peine permis. Cependant, cette absence totale de quelque œuvre d'art qui ait eu assez de valeur pour braver le temps, me fait présumer que son talent n'aura pas été des plus brillants. Aussi les écrivains contemporains n'en ont-ils gardé aucun souvenir.

Le seul tableau qui ait été mentionné est celui que Orlers a dit avoir été fait pour orner la cheminée d'une salle à l'hôtel de ville. Il représentait Pharaon noyé dans la Mer Rouge et les enfants d'Israël, conduits dans le désert. Ce tableau faisait allusion à la délivrance de la ville de Leyden du siége des Espagnols et était accompagné de vers horribles, dont il faut lire les lignes 1. 3. 5. 7. de haut en bas, et les lignes 2. 4. 6. 8. de bas en haut. Tout cela sent terriblement les *moralités* et les *allégories* des rhétoriciens. Il a été enlevé en 1666, et depuis a disparu. Il faut supposer ou un accident, ou qu'il ait eu bien peu de valeur, pour qu'aussitôt après la mort du peintre, dont la famille était toujours encore à Leyden et dans la magistrature de la ville, l'on osât ainsi le mettre de côté.

Voilà donc le maître dont l'atelier s'ouvrit à l'ardente ambition, aux doux rêves de notre Rembrandt. Le voilà

réalisé, ce vœu nourri depuis tant d'années! Quel était son âge lorsqu'il entra dans l'atelier de Swanenburch? Eu égard à la volonté et au caractère très prononcés et très décidés de Rembrandt, on pourrait supposer son entrée chez Swanenburch à sa douzième ou treizième année. Lievens était déjà chez van Schooten à huit, chez Lastman à dix ans. Ce serait donc en 1619 ou 1620. Swanenburch était retourné déjà à Leyden en 1617. Si nous adoptons cette chronologie assez vraisemblable, Rembrandt aura travaillé chez ce maître jusqu'en 1623. C'est encore Orlers qui nous apprend qu'il y resta trois ans.

Tout nous fait défaut pour mesurer l'influence que ce maître a pu avoir sur son élève. On peut présumer que celui-ci n'aura appris chez lui que le dessin et l'usage du pinceau. En tout art il y a une partie toute technique et matérielle, et c'est Swanenburch qui aura aidé son élève à en surmonter les difficultés élémentaires.

En tout cas c'est van Swanenburch qui a initié le jeune homme dans le monde de l'art et des artistes. Rembrandt avait ainsi l'avantage de nouer connaissance avec des rapins de son âge, artistes en herbe; de discuter avec eux les questions artistiques du jour, qui occupaient les confrères de son maître; d'être admis dans les ateliers de quelques uns d'entre eux.

Mais comment a-t-on pu choisir pour instruire un jeune homme tel que Rembrandt, un peintre tel que Swanenburch?

Il se pourrait que l'éclat de sa famille, de son épouse Napolitaine, de ses voyages en Italie, aient contribué à donner à ce peintre un relief que son talent n'explique guère. Et certes les idées classiques étaient si fortement en vogue, qu'un artiste formé en Italie jouissait d'une grande préférence sur ces maniaques qui gardaient leur talent original.

Pourtant il est difficile de concevoir comment dans une ville où l'on trouvait un graveur tel que Jan van de Velde, des peintres tels que Esajas van de Velde, van Schooten, van Goyen, l'on ait pu penser à Swanenburch. Pour expliquer cette énigme j'avais eu déjà recours à quelques conjectures. En voici une. Le second mari de Lysbeth, grand-mère de Rembrandt, se nommait Cornelis Claesz. et le mari de Marytge Pieter Claesz. Nul doute que ceux-ci n'aient appartenu à cette famille des Claesz. dont les rameaux étaient si répandus et dans laquelle nous rencontrons aussi le vieux peintre Aert Claesz, ainsi que le bourgmestre et ses fils artistes. Il existerait donc quelque degré de parenté entre le peintre van Swanenburch et la famille des van Rijn. J'ai trouvé un document à l'appui de cette conjecture.

On se rappelle, au coin septentrional du Weddesteegh, tout près de la demeure du jeune Rembrandt, la maison habitée par Claes Cornelisz., le meunier, indubitablement membre de la famille des Claesz. et proche parent du second mari de Lysbeth, Cornelis Claesz. van Berckel. Eh bien, ce Claes Cornelisz. avait pour femme Brechtje Mourijnsdr. VAN SWANENBURCH, apparemment une nièce à lui. Voilà donc sérieusement établie l'existence de relations de famille et de voisinage avec une fille des Swanenburch, justement vers les années 1620—22. Il est évident que les Swanenburch, les Claesz. alliés aux van Rijn et ces van Rijn se sont connus même avant qu'il fût question de la vocation du jeune Rembrandt.

Il est donc parfaitement expliqué pourquoi les parents de celui-ci, dès qu'il s'agissait de placer leur fils chez un peintre, n'ont pensé à personne autre qu'au peintre Swanenburch.

IV.

DEVELOPPEMENT DE LA PEINTURE AU 16e SIECLE.

A chacun sa part.

L'Egypte a eu une architecture et une statuaire, monumentales par excellence.

La Grèce y a soufflé la vie et a conquis une incontestable supériorité dans l'architecture et la statuaire par l'expression de la beauté.

Le moyen-âge a brillé par une beauté mystique, naive, fort spiritualisée, qu'elle a su imprimer aux trois arts réunis. Mais la peinture est le don spécial des temps modernes, qui par elle ont exprimé la beauté de la réalité et de la vie. Ce fut la Flandre qui inaugura la nouvelle peinture: — les van Eyck. Ensuite l'Italie fit un pas de plus, et aspira au sceptre: — Masaccio, Leonardo da Vinci, — les grands quinzecentistes. Puis au nord, trois hommes partagent aussitôt cet empire: Holbein, Durer, Lucas van Leyden.

Enfin ces écoles sont détrônées; mais leur principe désormais acquis au monde reste, et affranchi de toutes entraves, il se développe et s'accuse dans toute sa clarté.

Dès le 17e siècle, la Flandre et la Hollande règnent souverainement. Elles consolident la nouvelle peinture, elles créent une pratique, une manière, une poésie entièrement indépendantes, et forment ainsi dans l'histoire de

l'art une période à part, éminente et originale. Lorsque cette brillante époque commença qu'était la peinture ailleurs?

L'Italie, après un moment de renaissance partielle, allait au déclin.

La France s'italianisait.

L'Espagne flottait entre l'imitation des Italiens et les débuts d'une peinture nationale. Velasquez et Murillo ne font que naître.

En Allemagne — Durer restait sans pareil.

Décidément, sans vouloir être injuste envers quelques individus remarquables, tels que Callot, Claude, Poussin, Salvator Rosa, Ribéra, il faut convenir que c'étaient les Pays-Bas, les deux fameuses lignées de Rubens et de Rembrandt, qui pendant le 17e siècle tenaient la tête.

Poussin a peint un tableau allégorique, les arts allant demander à Rome pourquoi ils ne fleurissent plus. Ah! qu'ils fleurissent brillamment; mais les trois femmes, que Poussin avait chargées de cette mission, n'ont pas regardé du bon côté. Ce n'était pas à Rome, c'était au Nord qu'elles auraient dû aller. Là elles auraient vu leurs sujets, devenus majeurs, commencer une vie nouvelle, quitter le patronage et la discipline des trois dames officielles, pour adorer la divine beauté, dans la nature et la vie et non pas à l'église, ni à l'académie.

La peinture proprement dite n'appartient qu'aux temps modernes, dont elle est l'enfant. On peut dire en thèse générale, que l'art antique fut *public*, *monumental*, *typique*. Aussi l'architecture avec la statuaire sont-elles les formes par excellence de l'art de l'antiquité, tandis que la peinture n'y a qu'une valeur très subordonnée et ne reflète la vie qu'indirectement. L'art du moyen-âge est *monumental*, *symbolique*, *centralisé* et *discipliné*. Il n'est plus essentiellement *public* comme dans l'antiquité, mais il possède déjà

ses expressions particulières et intimes; néanmoins il reste *monumental*, en tant qu'il tient sa forme et son caractère dans la dépendance d'un grand principe externe. Une plus grande liberté de sentiment assouplit son caractère typique, mais il reste symbolique quant au contenu, et il obéit à une discipline centralisée, parcequ'il place dans l'Eglise le centre, duquel rayonnent toutes ses émanations; parcequ'il puise ses sujets dans les livres et le dogme de cette Eglise. Autour de l'Eglise gravitent alors tous les arts: et le plus rapproché du centre est l'architecture, qui n'est plus à la vérité souveraine absolue, mais qui comme sœur ainée dirige l'économie de la famille.

Les extrémités de l'art du moyen-âge se fondent par des pentes douces, d'un côté dans l'art antique, de l'autre dans l'art moderne.

Dans l'art moderne ce sont l'individu et la vie réelle, qui sont surtout en évidence. Cet art est *sécularisé*, *indépendant*, *individuel*.

Il existe une connexité naturelle et logique entre l'art et l'esprit de la société humaine à chaque époque. C'est d'accord avec l'esprit des temps modernes que l'art s'est détaché de l'Eglise et s'est plongé dans la nature libre; qu'il s'est affranchi de toute discipline extérieure, afin de pouvoir reflèter entièrement la nature humaine et physique, et que, reconnaissant le droit de l'individu devenu indépendant, il a permis l'expression du sentiment individuel dans les formes propres à chaque être. C'est la peinture, émancipée elle-même par le côté technique, qui se prêtait naturellement à l'expression de ces principes. Au commencement des temps modernes elle a conquis son indépendance et dès lors elle règne tellement que la sculpture, la statuaire et l'architecture adoptent des tendances pittoresques.

Ce principe d'un art libre, individualiste, qui puise dans

la vie entière de la nature et de l'homme, aucune école ne l'a réalisé d'une manière aussi conséquente, aussi complète que l'école Hollandaise. C'est en elle qu'a été consolidée l'émancipation de cet art, son affranchissement de toutes les tendances monumentales ou décoratives, du style académique, des idées philosophiques et religieuses.

Il s'en faut cependant beaucoup que ceci ait été réalisé uniquement par les grands maîtres du 17e siècle.

Quand on s'oriente dans l'histoire de l'art Hollandais des siècles antérieurs, on remarque que, tout en suivant le courant de l'art Européen du moyen-âge, il possède néanmoins un caractère propre, et que la peinture du 17e siècle n'est que le développement non interrompu et logique de plusieurs tentatives précédentes; qu'elle n'est que le résultat d'une activité nationale qui avait dès son origine, senti et exprimé son caractère propre en toute force, et en pleine conscience.

Dans cet art là le côté naturel et intime a toujours dominé; jamais il n'a pu exceller dans le style monumental, public, pompeux ni officiel. De là qu'au moyen-âge, il a été bien en arrière dans la production de chefs-d'œuvre ecclésiastiques; qu'il n'a jamais excellé dans la statuaire ni dans l'architecture; mais qu'il a pris la première place dès qu'il a reconnu et su éterniser dans la peinture la poésie et la beauté intimes de la vie entière, de chaque manifestation de la nature et de l'homme. De là cette supériorité soudaine qui naquit de la conscience du caractère et du génie propres.

Il existe une si grande connexité dans les diverses périodes de l'art qui se fondent par des transitions imperceptibles, qu'il y a toujours beaucoup de difficulté et quelque peu d'arbitraire dans la démarcation des limites et des points de départ.

Dans ce qui précède on trouve constamment les éléments

qui concourent à former ce qui suit; les générations passées travaillaient à modeler les figures qui leur succéderont. Cette vérité m'invite à rechercher la part que ceux qui ont précédé Rembrandt ont eu à sa formation; étude qui ne nuira nullement à l'affirmation du génie et de la supériorité de ce peintre. Quoique génie spontané, lui-même il n'est dans le contexte des événements que le résultat logique et nécessaire, le point culminant, la floraison des forces artistiques qui l'ont précédé. Après son épanouissement les forces diminuent, la plante languit.

Les prédécesseurs immédiats de Rembrandt sont ces artistes qui d'un pied sont encore dans le 16e et de l'autre déjà dans le 17e siècle; ceux dont le berceau se trouva dans le premier, le chevalet dans le second. Groupe remarquable dont l'histoire n'a jamais été écrite et qui n'en a pas moins fait preuve de talents peu communs.

Ceux là nous expliquent la période entre Lucas van Leyden et Rembrandt, et donnent la solution de ce qui sans eux est une énigme, l'explication de la distance énorme entre l'art de ces deux époques. Cet intervalle n'a pas été franchi subitement; les artistes que nous avons en vue forment le pont de l'une à l'autre rive. Cette période a par là un grand charme et mérite notre attention tant pour elle même que pour la lumière qu'elle répand sur la grande école du 17e siècle.

La peinture du moyen-âge avait atteint son faîte dans les van Eyck. Ce qu'elle avait encore de défectueux était la faute du temps; mais le sentiment, le sens religieux, la noblesse y avaient trouvé une expression complète. Dans les van Eyck, cet art atteint un degré très notable d'étude de la nature, de beaute indépendante, de coloris et de clair-obscur. Mais il était interdit à cet art, ou à un pareil d'aller plus loin. Il avait fini, il clôt une période.

Après lui pendant quelque temps l'école soutient encore la bannière et continue la tradition, mais un art nouveau, dont les germes étaient contenus dans les van Eyck même, se montra déjà à l'horizon.

L'art des provinces septentrionales a suivi jusqu'au milieu du 15e siècle le même cours que l'art entier de l'Europe occidentale. Mais à cette époque la tendance nouvelle se fit jour. Un art nouveau se développa par l'application d'un procédé nouveau et très fécond, et par une étude plus immédiate et plus réaliste de la nature. Ce furent surtout les grands chefs Italiens qui donnèrent l'exemple de cette peinture nouvelle, dans la seconde moitié du 15e et la première moitié du 16e siècle.

Voilà les deux grands événements dans le domaine des arts au 15e et 16e siècle. Diverses circonstances, modifiant l'esprit et le goût, les voyages, les découvertes, l'imprimerie, la gravure sur bois et sur métal, concoururent à développer et à répandre ces nouveaux principes dans l'art.

La grande lutte entre l'autorité et sa concentration en une seule personne ou un seul corps d'un côté, et de l'autre la liberté, le droit de développement selon ses tendances individuelles, c'est là une lutte qui remplit l'histoire de l'humanité entière. Elle se montre dans chaque sphère de la pensée et du sentiment humain. Elle se montre de même dans les arts, et histoire de ceux-ci n'en est qu'une illustration continue. L'histoire de l'art du 15e et 16e siècle est le récit du moment le plus agité de ce combat, et de la révolution qui assura le triomphe de l'art libre. Les Italiens avaient maintenant fini ce combat et ce qui en résulta fut réellement un art nouveau, ayant ses racines dans les nouvelles tendances de

l'esprit. Les Hollandais s'associèrent à ce mouvement, et suivant une pente naturelle se complétèrent de deux côtés. Ils acceptèrent la peinture à l'huile des Flamands et ils se mirent en voyage pour l'Italie afin d'étudier, de s'approprier l'art nouveau.

Cependant les esprits avaient été préparés aussi chez nous. Le paysage et le genre en étaient sortis spontanément. Le fond doré et l'antique coutume de représenter la nature à l'aide d'un personnage étiqueté, ou par quelque simulation schématique avaient cédé le pas dès longtemps à la représentation directe de la nature et de l'entourage réel. Le schisme entre la manière traditionnelle et la manière libre et nouvelle, surgit déjà dans les tableaux des anciens peintres de Haarlem.

Si Dirk Stuerbout, le jeune, suivit encore la tradition, non le vrai principe des van Eyck, Geertgen van Sint Jans a été déjà indépendant, et à développé ce principe libre; et Albert van Ouwater, ainsi que Vredeman de Fries représentent aussi le principe nouveau, si non dans leurs procédés, en tout cas par le choix de leurs sujets. Cependant si cette tendance n'était pas absente alors, ce n'est qu'après les voyages en Italie, qu'elle se dessina davantage. Lorsque les vieux peintres s'en tenaient encore à cette manière sèche, qui était générale jusqu'au 15e siècle, leurs élèves acceptèrent la manière nouvelle plus moëlleuse. Scorel, né en 1495, son élève Antonius Moro et Maarten van Heemskerk, (ainsi que leurs confrères flamands, Jan Gossaert van Maubeuge et Barend van Orley) allèrent visiter l'Italie. Ils y rencontrèrent l'art nouveau en pleine fleur; le vieux Leonardo était encore là, Raphaël, Michel Ange, le Titien, Correggio étaient dans toute leur force, et leur renommée remplissait l'Europe. Ces voyageurs avaient vu leurs grandes compositions, leurs figures nues,

leurs sujets mythologiques; ils avaient observé leur étude de la nature, leurs allures plus franches, plus amples, leur coloris, leur goût, et ils formèrent leurs idées et leur style d'après eux. Revenus dans les Pays-Bas, ils rapportèrent ces sujets et ces qualités nouvelles. Dans les œuvres de Scorel, un des chefs de l'art des provinces septentrionales, cette influence Italienne se montre dans le dessin, la couleur, la manière de concevoir, l'agencement. Par lui et par ses. sectateurs la méthode Italienne fut introduite chez nous.

Et cependant, alors que Scorel était à la tête d'un groupe d'artistes, qui suivirent ses principes, — il y avait sur un point de ce pays un autre peintre, né en 1494, étant agé d'un an de plus que lui, qui avait l'originalité de ne pas aller en Italie, mais qui dans la tranquillité d'une ville Hollandaise développa un talent si original et si fort, qu'il mérite toujours l'admiration. Lucas van Leyden, jeune et frêle, était le moteur d'une opposition vigoureuse contre l'influence étrangère, le chef de cette glorieuse lignée d'artistes qui ont maintenu le principe libre et individuel. Car il faut bien remarquer que le principe d'un art libre, individuel, ayant ses racines dans l'étude de la nature, et que les Italiens naturalistes du 16e siècle avaient créé et développé, — que ce principe avait fini par se perdre dans ceux qui en étaient devenus les imitateurs, par le fait même de cette imitation. Le principe vital de ces naturalistes était l'étude directe de la nature par l'individu lui-même en dehors des règles convenues. Or leurs imitateurs tuaient le principe en suivant non pas la nature elle-même, mais la manière dont elle leur avait été transmise par les Italiens. Lucas au contraire, comme l'avaient fait les Italiens naturalistes eux-mêmes, s'en tint à l'étude directe de la nature et du réel,

et par là sauva son originalité, son caractère propre et l'art autochthone.

Dès lors, à côté de la vieille lutte entre la tradition et la liberté, il s'en éleva une pareille, entre la discipline, qui commençait à poser en loi les idées et le faire des Italiens, et l'individualitisme ou l'étude propre et directe, qui ne reconnaissait d'autres maîtres que la nature et la réalité.

C'est dans telle forme que cette lutte se prolonge à travers l'art Hollandais des siècles postérieurs.

En résumé nous constatons donc deux diverses tendances dans la Hollande pendant la première moitié du 16e siècle, la tendance Italienne et la tendance Hollandaise, originale. Il va sans dire que cette dernière ne comptait que peu d'adhérents; le dessin, le style Italien avaient le dessus, et les contemporains ne tarissent pas en louanges sur les Raphaëls Hollandais et Flamands.

V.

LES NOUVEAUX PRINCIPES EN PEINTURE.

Avec Scorel, Lucas van Leyden et leurs successeurs immédiats finit une période de notre peinture. Une génération nouvelle surgit. Celle-ci avait ses racines dans la précédente, dont nous venons d'esquisser les traits, et nous ne saurions nous étonner d'y retrouver çà et là des traces d'une civilisation antérieure. Mais au fond et en vérité l'esprit de cette nouvelle génération était tout autre. Il est remarquable que le temps le plus fortement agité, le plus sinistre de notre histoire (1560—1590) soit le moment qui vit naître la majeure partie des prédécesseurs de la belle période, et que leurs débuts se trouvent dans ces années où il fallait encore un effort continu et énergique pour soutenir la lutte. Nonobstant toutes ces émotions, l'esprit artistique était très vivant en plusieurs lieux. Haarlem, Leyden, Delft, Amsterdam étaient depuis longtemps des foyers de l'art. C'est de là que se répandaient les nouvelles forces.

Les artistes de cette période, constituant une phase bien marquée dans le développement de notre peinture, forment la vigoureuse avant-garde de la brillante époque du 17e siècle.

Leurs années de naissance sont entre 1560 et 1597.

Les plus vieux sont Cornelis Cornelissen, Uttewael, Vroom, Bloemaert, Mierevelt, Mooreelse. Plus jeunes de dix à quinze ans sont Ravesteyn, Lastman, Pinas, Hals, Poelenburg, van Schooten, van de Venne, Janson van Ceulen, Theodoor de Keyser, Honthorst, le vieux Cuyp, van Goyen, Bramer, E. van de Velde, Roghman; tous nés entre 1580 et 1597.

Ensemble ils constituent un groupe fort remarquable, dont tous les membres possédaient des mérites réels, quelques uns un talent original et d'une valeur durable, et dont un, Frans Hals, est tout-à-fait hors ligne. Avec eux nous voyons se développer l'étude de la nature, et aussi le culte des grands peintres Italiens.

La naïveté, qui n'avait même pas cessé d'accompagner le grand talent de Lucas de Leyden, fit place à une plus grande réflexion. Le sujet, déjà émancipé par Lucas des entraves saintes, fut trouvé dès lors dans chaque domaine de la vie; — non seulement l'histoire profane, la mythologie classique, les sujets de genre, mais encore le paysage, la marine, la peinture d'architecture, les fleurs, la nature morte, trouvaient des interprètes passionnés.

Le progrès du goût dans la mise en scène et l'agencement des groupes est évident; la facilité et la liberté du dessin augmentèrent: les couleurs devinrent plus profondes, les contours plus moëlleux, la science de la lumière s'accrut, l'expression des rapports du clair et de l'obscur fut plus intime. Le faire fut porté, surtout par Hals, à une hauteur que surpasserait à peine l'époque suivante. En un mot la peinture dans l'acception moderne se consolida.

La lutte éternelle entre la *discipline*, *le style* [1] et l'*indi-*

---

[1] Si j'oppose le style et le naturel, c'est dans le sens vulgaire que j'entends le mot de style, dans le sens de règle conventionelle et académique

vidualisme, le naturalisme, continue dans cette période d'une manière conséquente; aussi nous voyons deux filiations d'artistes, les partisans de l'Italianisme et les indigènes. Presque tous dans la liste que nous avons donnée, ont, dès leur entrée dans le monde artistique, été achever leurs études à l'étranger, surtout en Italie. La plupart y fixèrent même leur séjour pour quelques années. Très peu seulement, Mierevelt, van Ravesteyn, van Schooten, Hals, ne subirent pas cette influence. Les autres rapportèrent une seconde fois la pratique et les principes des Italiens dans leur pays. Il est juste de dire qu'ils aidèrent à propager et à achever chez nous la révolution de la peinture. Des carnations plus vives, des couleurs plus profondes, une touche plus grasse, l'art „des ordonnances, de la peinture historique avec des figures nues, de représenter toutes sortes de *poèteries*" ce furent là les fruits de ces voyages.

Mais il faut noter que tous ces progrès incontestables, nous ne les devons pas en entier à l'Italie.

Les mêmes idées modernes, qui firent naître la peinture nouvelle en l'Italie, portaient aussi leurs fruits chez nous. Chez nous aussi l'esprit s'était élevé à une plus grande indépendance, et l'art en fut une expression équivalente. Lorsque l'art du nord de l'Europe, se sépara peu à peu de la tradition, dès la moitié du 15me siècle, et pencha vers un certain naturalisme réaliste, cette évolution eut lieu tout-à-fait en dehors de l'influence Italienne. Que l'on consulte les figures xylographiques Hollandaises de ce temps, et on sera persuadé que, dans leur naturalisme naïf, elles

---

pour l'ordonnance et le dessin. Dans un sens plus vrai, le style est un cachet individuel, propre à chaque talent et qui, quoiqu'on en dise, se révèle aussi bien par le moyen de la couleur que par les lignes. C'est une coutume erronée de parler de style seulement par rapport au dessin.

portent un caractère national que l'art du midi n'a nullement influencé.

Toutefois, dès le 15me siècle, l'art nouveau de l'Italie avait atteint un tel dégré de perfection, que la culture plus fine et plus élevée du midi dut nécessairement entraîner la culture plus naïve et plus rude du nord. Même ceux qui étaient restés chez eux subirent en partie cette influence, et ne purent manquer de profiter de ce qui était acquis à l'art de l'Europe entière.

Ainsi le niveau général de la puissance artistique était haussé considérablement. Cependant sur ce niveau tout n'était pas applani: les tendances antérieures survécurent. C'est ainsi que l'élément national de notre peinture subsista dans la période de 1580 à 1620. Cet élément peut être généralement caractérisé comme un esprit individualiste, libre, émancipé de l'église à la vie; comme une tendance démocratique, réaliste et basée sur un amour profond de la nature. C'est un sentiment artistique qui se montre plus sensible pour l'intimité de l'expression que pour la grandeur monumentale; qui préfère les formes caractéristiques et les couleurs vivantes de la réalité, aux formes idéalisées et à la pureté des lignes; et l'effet du clair-obscur au style du dessin. Je ne décide pas entre Rome — et la Hollande. Pour moi je suis fermément convaincu que nous devons savoir apprécier chaque expression du beau; qu'il n'y a pas de style fixe ni de règle absolue. Les tendances et les préférences des peintres Hollandais n'étaient ni plus ni moins que l'expression de leur âme à eux, dans des formes inhérentes à leur nationalité. C'était le même cas chez les Italiens. Vouloir poser en règle un de ces deux principes, est absurde. L'art ne sera et ne peut être jamais en un sens concret qu'une expression individuelle de la beauté; celle-ci existe absolument, mais nous ne la

percevons que par le prisme de nos conceptions individuelles.

C'est encore de ce temps que date le notable progrès dans la pratique, et par là même dans la puissance et l'étendue de l'expression. Ce n'est pas l'invention de la peinture à l'huile que j'ai en vue. Car même après cette découverte, la manière de peindre était restée toujours un peu sous l'empire de la détrempe, et toujours quelque peu sêche, sans empâtement, sans atteindre le moëlleux, qui fait se fondre et s'arrondir les contours. Sauf de rares exceptions ce n'est que parmi les artistes dont nous avons énuméré les meilleurs, que se montre pleinement la nouvelle manière de peindre, la *peinture proprement dite*. Celle là n'est plus l'enluminure à l'aide des couleurs, mais la façon de *modeler* dans la pâte de telle sorte que l'objet est comme pétri par le pinceau. Elle oblige à reléguer les accessoires dans l'ombre, et à tenir compte des effets et des relations de la lumière et de l'ombre, en un mot elle exige toute la science du clair-obscur et de la perspective aërienne. C'est elle enfin qui aspire à ce degré de perfection où la toile, les couleurs matérielles disparaissent pour faire place à l'impression elle-même.

Avec tout cela la peinture avait centuplé ses forces. Ce n'était que par de tels moyens, qu'il devint possible d'exprimer *la vie*, non seulement dans ses manifestations extérieures, mais encore dans sa vérité intime et dans tous les sentiments de l'âme. Une nouvelle poésie pittoresque se révéla alors, c'est-à-dire la *poésie de la couleur et du clair-obscur*, ainsi qu'un nouvel *élément de composition* qui naquit des effets multiples et réciproques des couleurs et du clair-obscur. Si le parti-pris n'avait consenti à voir du style que dans les lignes, désormais le style même se révèle aussi par la couleur, par le clair-obscur; et c'est du style encore que cette science de ba

lancer et équilibrer les couleurs, le clair et l'obscur, les masses lumineuses et les ombres, de même que l'on faisait auparavant seulement pour les lignes et les groupes.

Aussi ce progrès-là, qui pour être en partie technique n'en est pas moins inséparable du fond et de l'esprit du tableau et dont la valeur est essentielle, n'est pas dû aux Italiens seuls. Sans prétendre nier, ni sans vouloir amoindrir la force de l'exemple donné surtout par les coloristes Vénitiens, on ne saurait laisser inaperçu que les sympathies, les préférences des Hollandais penchaient depuis longtemps du côté de la couleur, du clair-obscur, du pittoresque.

Tout à l'heure nous avons distingué entre ceux qui suivaient l'école Italienne, et ceux qui s'étaient développés selon leurs propres principes. Maintenant une nouvelle distinction s'éleva entre la manière claire et la manière brune. Il est évident que ceux qui avaient le goût du style, du dessin, qui voulaient faire ressortir les contours et les formes, se plaisaient dans la manière claire et préféraient un jour égal qui permît de voir tout dans leurs tableaux. Tels Bloemaert, Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Poelenburg, Moreelse. Ceux au contraire, qui faisant moins de cas de laisser voir toutes les formes et leurs contours, qui sacrifiaient ces détails en vue d'un effet plus concentré et qui noyaient les accessoires dans le clair-obscur au profit d'une expression lumineuse plus forte dans sa concentration locale, ceux-là préféraient la manière brune, qui leur promettait les effets plus saisissants du clair-obscur. Tels entre autres, Ravesteyn (surtout autour de 1618) Lastman, Pinas, Honthorst, Bramer, Roghman, van Schooten, van Goyen.

Dans tout ce qui précède, nous avons vu une divergence

de développement, qui s'individualise pour le sentiment comme pour la pratique.

Résumons notre pensée :

Lutte entre la discipline et l'individualisme ;

entre un norme de beauté, et le droit pour chaque individu de l'exprimer telle qu'il la perçoit;

entre le style qui impose sa règle à la nature ou en abstrait la généralité, — et le naturalisme qui accepte la nature dans ses manifestations caractéristiques, même accidentelles ;

choix de la manière claire ou de la manière brune;

droit et indépendance du sentiment, qui trouve son expression pittoresque dans la couleur et le clair-obscur; acquisition d'un nouvel élément de beauté, *le style et la poésie de la couleur et du clair-obscur* ;

dans les cas premiers on vise à la solennité, à l'élégance, à la noblesse des formes, à la pureté des lignes et des contours; c'est l'art de la composition, de l'équilibre des groupes et des lignes;

dans les seconds, — effets de couleur et de clair-obscur, effets renforcés par la concentration de la lumière et le sacrifice des accessoires; préférence du caractère et des signes constitutifs des objets à une forme idéalisée; sacrifice des contours pour obtenir des masses.

Désormais l'expression artistique se meut dans ces deux sens, selon que prévaut dans l'individu le sentiment des lignes et des groupes, ou le sentiment — plus strictement *pittoresque* — de la couleur dans ses valeurs chromatiques et lumineuses. Le premier de ces sentiments présente ordinairement un caractère plus raisonné et touche plus la réflexion; le second, d'un caractère plus passionné, s'adresse plus à l'imagination. Le premier est dans son essence plus sculptural, l'autre, plus musical.

Voilà des distinctions analytiques que je ne regarde nullement comme absolues, dont les limites ne se trouvent pas dans la réalité si nettement arrêtées, mais qui présentent assez fidèlement les diverses tendances de l'esprit artistique de ces temps.

VI.

LES PRECURSEURS DE REMBRANDT.

Vixere fortes ante Agamemnona
Multi.

Nous avons exposé les idées modernes, les tendances pittoresques, dans lesquelles se mouvaient le sentiment et l'expression de la beauté; nous avons vu naître et se développer les forces artistiques aboutissant à Rembrandt. Gravitant dans des cercles toujours plus restreints autour du grand centre lumineux, nous devons nous familiariser davantage avec quelques-uns de ceux dont nous avons caractérisé le sentiment comme dirigé surtout vers l'intimité et le naturel dans l'expression, vers les formes caractéristiques et réelles, vers les effets de la lumière, en un mot vers le pittoresque. Nous laissons de côté ceux dont les tendances inclinaient vers des principes opposés, ou moins accusés dans cette direction. Tels Cornelis van Haarlem, peintre habile, anatomiste et dessinateur dont nous estimons les mérites véritables, mais compositeur dans le genre Italien; Bloemaert avec ses peintures lisses, tant soit peu maniérées, ses „*poèteries*" comme on nommait ces choses, ses sujets mythologiques; Janson van Ceulen, peintre plein de talent, mais dont le développement s'accomplit en Angleterre et en partie sous des influences étrangères; Poelenburg, avec

ses petites nymphes et ses baigneuses minutieusement peintes dans des paysages arcadiens, lui qui voulait unir Raphaël à Elsheimer; enfin Moreelse, peintre inégal, mais qui a fait d'abord et sans doute en souvenir de son maître Mierevelt de la bonne peinture.

Il en est d'autres qui pour le moment nous attirent davantage.

En premier lieu il faut tenir compte de Mierevelt et de la part qu'il a prise au développement de l'art de son temps. Quoique son talent ne soit pas multiple et ne dépasse pas le portrait; quoi qu'il n'ait pas possédé le don de l'imagination, il est néanmoins un peintre très remarquable. La poésie n'est pas de son domaine, mais sa prose est bonne et claire. Il excelle dans le portrait, qu'il a peint à profusion. Le naturel, la sincérité, la sobriété, la solidité en font un des plus sérieux artistes de cette période. Avec cela il a formé de bons élèves et, ce qu'il nous importe ici de constater, il a contribué à maintenir et à propager les principes nationaux et naturels, fort en danger d'être compromis par la manie Italienne.

C'est un personnage tout opposé au rigide Mierevelt, que le brillant seigneur Gerard Honthorst. Issu d'une famille patricienne, homme d'une figure distinguée, aux manières affables et civilisées, renommé dès son début, trouvant le succès en Angleterre, en Italie, en Hollande, recherché par les hommes illustres pour ses portraits, par les élèves, même princiers, pour son enseignement, comblé de cadeaux et d'honneurs, il est durant sa vie l'enfant gâté de la fortune.

Il prend pour modèles Correggio et Caravaggio, et sous le nom de Gerardo Della Notte, il importa chez nous le goût des tableaux à effets de nuit, de flambeaux et de chandelles. Souvent il est faux et rude dans ces effets,

quelquefois il est relâché et superficiel, mais il possède cependant une meilleure manière dont fait preuve un beau portrait au musée de Rotterdam; là il est franc et vrai, profond et ferme de couleur.

On lui a supposé sur Rembrandt une influence, qui en vérité n'a jamais existé. Mais comme c'est lui qui un des premiers osa prendre dans la réalité des sujets tels que des vagabonds débraillés, des scènes de la vie guerrière ou bohême, — qui importa chez nous le naturalisme et les effets *Carravaggiesques*, ainsi que le goût des compositions de nuit, il appartient au groupe d'artistes, dont nous avons à nous occuper.

Jan Pinas a droit aussi à une attention spéciale. Il est accepté par la majorité des écrivains comme un des maîtres de Rembrandt; sa manière brune parut un des motifs pour justifier cette opinion.

Cependant sur quoi se fonde-t-elle?

Je ne connais que deux sources authentiques comme biographies de Rembrandt, Orlers et Sandrart. Ni eux, ni Samuel van Hoogstraten qui de même est véridique, ne font mention de Pinas comme maître de Rembrandt.

Orlers ne cite que Swanenburch et Lastman; Sandrart, Lastman seul. Houbraken est le premier qui dise que Rembrandt aurait „*singé* (sic) Pinas dans sa manière brune." Mais l'œuvre des deux frères Pinas ne nous autorise pas à leur supposer Rembrandt pour élève. La peinture et les dessins de *Jakob* Pinas reflètent l'art Italien et ne paraissent avoir, pour ce que j'en ai vu, aucune analogie avec Rembrandt.

Par le choix des sujets, par sa manière brune et par la naïveté de quelques parties, les œuvres de *Jan* Pinas ont bien une analogie lointaine, non assez marquée pour le classer parmi les maîtres de Rembrandt, mais suffisante

pour le ranger parmi ceux de ses contemporains ayant droit de figurer au nombre des forces artistiques, qui préparèrent le chemin à la venue du grand maître.

Jan Pinas a peint les scènes bibliques, la mythologie, le genre et le paysage.

Il alla vers l'an 1605 en Italie, où il travailla avec Lastman, Goudt et Elsheimer. Il y prit parti pour la peinture brune, dont il fut depuis un des vulgarisateurs en Hollande. Après son retour en Hollande il se fixa à Haarlem.

Nicolaas Lastman, le fils de Pieter, a fait d'après lui une gravure qui a dû reproduire fidèlement le caractère du tableau. C'est Saint Pierre délivré de prison par l'ange qui, habillé comme un officiant d'église, le conduit par la main vers la porte ouverte, par laquelle une large bande d'une lumière vive pénètre dans la prison. Comme effet de lumière l'idée est très heureuse; l'expression des figures est naïve et naturelle, et les mouvements très justes. Mais l'opposition des clairs et des ombres est un peu forte et marque l'école de Caravaggio. En général, Pinas fit ce que firent la plupart de ses confrères, qui suivaient la manière brune; il tâcha d'obtenir des effets prononcés par le contraste très marqué des clairs et des ombres, pas assez harmonisés cependant par des tons intermédiaires.

Un autre artiste de Haarlem, suivant des principes analogues à ceux de Pinas, mérite notre attention. Pieter de Grebber est de ceux qui ont cultivé la grande peinture, — sujets historiques et sujets contemporains. Né vers la fin du 16e siècle à Haarlem [1], il fut élevé dans les principes partagés par la plupart des artistes de cette ville. Il me semble que je vois percer dans plusieurs œuvres de ces

---

[1] Son père Frans Pietersz. Grebber est peintre d'histoire; au musée de Haarlem, on conserve de lui quatre banquets d'officiers de la garde civique,

artistes, un style et un faire qui tiennent à Rubens. Il se peut que ce mode ait été transmis par van Mander et par les fréquentes relations avec les artistes Flamands. J'ai aussi remarqué à l'égard d'un tableau de Hals cette manière analogue à Rubens. Nous la rencontrons de même dans une grande toile de de Grebber, au musée de Haarlem, signée 1630 P. D. G., représentant Barberousse et le Patriarche de Haarlem, offrant à la ville un écusson d'armoiries. C'est comme agencement des figures et des draperies, par la splendeur des étoffes et des couleurs, et par l'ampleur du faire, entièrement dans le goût de Rubens. Deux autres grands tableaux, de 1621 et 1628, (au même musée) sont d'un coloris plus sobre.

Cependant de Grebber a pratiqué avant ou après ce temps encore une tout autre manière. C'est celle dont encore le musée de Haarlem offre un échantillon. Ce tableau à figures de grandeur naturelle à mi-corps, représentant *le refus des présents d'Artaxerxes par Hippocrate*, est traité d'une manière qui tient à celle de Pinas et de Lastman. Dans les types, les costumes orientaux, dans la disposition des ombres et des lumières et certains effets de clair-obscur, de Grebber s'y montre partisan de cette tendance, dont je tâche d'exposer l'histoire, et qui a abouti à Rembrandt.

A cet égard il faut que nous remarquions encore les eaux-fortes de ce maître, qui sont dans le même goût. Je n'ai pas encore vu les trois que Heller mentionne, une *Susanne* 1665, une *Madeleine*, et le portrait de C. Arnoldus, d'après Rubens 1630. [1] La date de cette dernière estampe

---

[1] Il n'est rien qui offre des renseignements si utiles et si sûrs que les dates et les signatures et l'on ne saurait trop insister pour que tous ceux qui sont dans l'occasion, s'assurent des dates et des inscriptions sur les tableaux confiés à leur garde. Surtout les directeurs de galeries peuvent rendre par là un immense service à l'histoire de l'art.

faite d'après Rubens, coïncide d'une manière fort remarquable avec celle du tableau dans lequel j'ai démontré des analogies avec ce même maître. De Grebber fut donc un moment influencé par le grand coloriste Flamand. Cependant je possède une autre estampe, qui le montre au contraire fort entré dans la voie de Lastman et de Pinas. Cette eau-forte, (dont quelques épreuves portent le nom du maître), représente Jesus assis près du puits à la gauche de l'estampe, parlant à la Samaritaine, qui est agenouillée devant lui. Elle est coiffée d'un turban rond, et habillée de la façon familière à Pinas, Lastman, Bramer, acceptée aussi par Rembrandt. Derrière elle une cruche ornée et à grande anse; derrière Jesus la pente d'une hauteur couverte de broussailles et d'arbustes. Au fond de grands arbres.

Outre le costume et le type de la femme, la recherche d'un piquant effet de lumière par des ombres rembrunies, rattache cette pièce au groupe qui nous occupe. La planche me paraît mordue en quelques endroits, puis entièrement reprise à la pointe sèche. Mais elle est gravée d'une manière libre et pittoresque, un peu dans le genre de Goudt et de Jan van de Velde. Tout l'entourage est traité légèrement, mais les ombres dans les figures et sur l'avant-plan sont fort nourries et obtenues par divers rangs de tailles en losanges très fines.

Haarlem était depuis la fin du 15e siècle un véritable foyer de l'art, et possédait dans le premier quart du 17e siècle une quantité d'artistes.

Cornelis van Haarlem, van Mander, l'ainé des de Grebber, Goltzius, Vroom, comptaient parmi les vieux; de Grebber le jeune, Soutman, les Pinas, Jacob Matham, et leur maître à tous, Fr. Hals, parmi les jeunes.

Il importe de noter que c'est dans ce groupe que nous

trouvons les exemples à peu près les plus anciens de ces grandes toiles [1], destinées à représenter les portraits des membres des diverses corporations ou des gardes civiques, ces *doelen-* et *regenten-stukken*, que nous nommerons à l'exemple de M. Bürger, des tableaux civiques. Déjà en 1583, et dans les dix dernières années du même siècle, Cornelis van Haarlem traita ce sujet. Son élève Corn. Engelsz. Versprong, et F. P. de Grebber suivirent ses traces, Frans Hals en fit des merveilles. En même temps ce genre de peinture historique, illustrant les contemporains, fut pratiqué à Leyden par van Schooten, à Amsterdam par Theodoor de Keyser, à la Haye par van Ravesteyn. Ce Theodoor de Keyser, fils de Jakob, dont l'architecte Hendrik fut le frére, vécut entre 1590 et 1660. Homme de grand talent, il appartient au groupe de ceux qui ont développé cette peinture civique, face originale de notre art. Il est à placer, après Hals et Ravesteyn, parmi les plus vaillants devanciers de la grande école. Ses œuvres antérieures ne me sont pas connues par des dates. Peut-être le portrait d'un magistrat, vaillamment peint, qui se trouve au musée de la Haye, est à compter parmi celles-là. L'hôtel de ville d'Amsterdam conserve de lui un grand tableau, daté 1633; seize membres de la garde civique, presque de grandeur naturelle. Cinq ans plus tard il traita un sujet analogue, les quatre bourgmestres d'Amsterdam, auxquels on annonce l'arrivée de Maria de Médicis [2]. Ce panneau pourrait bien être une étude pour une toile plus grande. Mais, ce petit morceau est encore une merveille d'exécution large et magis-

---

[1] Je ne me rappelle pour le moment que deux exceptions, Corn. Anthonissen et Corn. van Oostzanen.

[2] Au Musée de la Haye.

trale. Les figures sont fermement et carrément dessinées et modelées en pleine pâte, rehaussées de touches vives. Theodoor possède cette suprême qualité de faire vivre ce qu'il touche et d'être grand indépendamment des dimensions et des sujets. Theodoor a peint un portrait du peintre Jakob Bakker, que Matham a gravé, gravure qui porte la date 1651. Ce fait démontre des relations assez intimes entre de Keyser et cet élève de Rembrandt, et rapproche encore par-là Theodoor de l'entourage de ce dernier. C'est encore une figure à refaire ou plutôt à tirer de l'ombre; car on ne sait que trop peu sur sa personne.

J'ai nommé van Schooten, qui appartient également au genre dont nous nous occupons.

L'on connaît la demeure de la famille van Rijn à Leyden. Si en sortant du boulevard où se trouvait cette maison, on laissait à droite la *Porte Blanche*, on arrivait, en longeant les remparts de la ville, au Doelen des arquebusiers. Dans la grande salle des officiers on aurait pu voir alors en 1626 et 28, fraîchement peints, plusieurs grands tableaux, tous portraits jusqu'au genou d'officiers en grande tenue, avec drapeaux, hallebardes et écharpes, et dans leurs costumes divers et multicolores. Le peintre de ces tableaux c'est Joris van Schooten, âgé alors de 39 ans. Son maître parait avoir été Coenraed van der Maes, portraitiste à Leyden. Il n'a pas voyagé; ses parents l'en empêchèrent, et le marièrent bien vite pour le fixer chez lui. Aussi ces tableaux d'officiers de la garde, n'ont-ils rien d'Italien. Ce n'est pas la fantaisie, c'est le sentiment de la réalité qui y domine; ces œuvres sont la reproduction naïve de figures juxta-posées et non composées. Mais la valeur en est dans le caractère et l'expression des têtes, dans une exécution serrée, dans une bonne entente de la couleur et du clair-obscur. Il a dans ces peintures quelque analogie

avec van Ravesteyn, mais il n'est pas si fort à beaucoup près.

S'il est resté chez lui, c'est bien à contre-cœur et par force: il a été tourmenté par le désir des voyages, surtout par la passion pour l'Italie. Il a fourni des preuves dans d'autres tableaux que l'influence Italienne savait même atteindre ceux, qui restaient chez eux. Quelques sujets bibliques sont exécutés dans un style et un costume demi-Italiens, ainsi que dans cette manière brune, ces contrastes assez forts des clairs et des ombres, qu'on remarque également chez Pinas et chez Lastman, et que tous avaient empruntés à certaine tendance alors en vogue en Italie.

Parmi les jeunes hommes qui se formaient dans son atelier vers ce temps, se signalent son fils Pieter, Abraham van den Tempel et Jan Lievens.

Joris van Schooten a été accepté par plusieurs biographes comme un des maîtres de Rembrandt. L'unique source à laquelle on puise cette assertion est van Leeuwen, mais, ainsi que nous l'avons déjà dit, les notices de cet écrivain sur les peintres sont trop superficielles, trop secondaires dans son livre pour y prêter quelque autorité.

Un des plus vaillants peintres de ces mêmes tableaux de régents ou de *schutters*, est Joannes van Ravesteyn. La Haye, car c'est là qu'il faut le chercher, petite place non fortifiée ni même dotée du titre de ville, et d'une population peu nombreuse, avait été dans la dernière moitié du 16e siècle, dans des conditions très peu favorables à la culture des arts. Ce ne fut que lorsque le prince Maurice s'y fut établi, que la vie artistique s'y développa. Dans les premières années de 1600, nous trouvons dans cette ville un statuaire, un graveur, quelques peintres. En 1580 [1]

[1] Date plus vraisemblable que celle de 1572.

y naquit Joannes van Ravesteyn. Son maître n'est pas nommé; peut-être l'influence de Mierevelt ne fut-elle pas étrangère au développement de son talent. Rien n'autorise à supposer, que Ravesteyn ait voyagé, et jusqu'à sa mort en 1657, sa vie entière s'est écoulée à la Haye, où il possédait une maison dans la Nobelstraat. Voilà donc assurément encore un de ces fameux autochthones. Il fut le peintre favori de la magistrature, pour les compositions civiques, et ses toiles furent recherchées pour orner le *Doelen* et l'hôtel de ville.[1] D'ailleurs, son talent éminent de portraitiste fut invoqué par une quantité de célébrités contemporaines, parmi lesquelles il suffira de nommer Reaal et son épouse (1629), Hoogerbeets (1619), Reinier Pauw, le prince Frédéric Henri (1628).

Aussi sa position était aisée et honorable. De son mariage, il eut en 1615 un fils Arnold, qui devint peintre de portraits. Van Dijck a peint le portrait de Joannes.[2] C'est une de ces têtes bonnes, calmes et énergiques, qu'on rencontre tant de fois parmi les schutters et régents de ces temps.

Je ne connais de Ravesteyn qu'un seul tableau de genre, un intérieur qui est au musée Boymans, à Rotterdam. Et encore ce tableau pourrait bien être d'un des autres Ravesteyn.

Ses nombreux portraits sont d'une facture simple et solide, d'une grande vérité dans l'expression. Ils font tous preuve d'une qualité, qu'on dirait presque inhérente à tous ces peintres, qualité de souffler la vie dans toutes leurs créations.

La première œuvre de van Ravesteyn à date certaine est de 1614; c'est le portrait du conseiller Johannes Buyesius.

---

[1] Le magistrat lui accorda vers 1640 la franchise de droits chaque année pour 4 pièces de vin et 12 tonneaux de bière.

[2] Un autre portrait est celui que Ravesteyn inséra dans son tableau de 1616 parmi les officiers de la garde civique.

Deux ans après il acheva cette vive et fraîche peinture des officiers de la garde civique, sortant pèle-mêle du Doelen, dont ils descendent le perron, après avoir bu le coup de vin, qui annuellement leur était offert par le magistrat dans cet édifice. Dès cette œuvre, son talent en pleine sève nous est révélé par une série de tableaux. C'est en 1618, — Rembrandt n'avait alors que onze ans — qu'il fit un grand tableau qui suffirait seul à le placer en première ligne parmi ceux qui ont inauguré la conception et la facture de Rembrandt. C'est une toile magnifique, où il a représenté le magistrat, assis à un banquet, recevant le verre en main les officiers de la garde. C'est d'une justesse, d'un caractère admirables dans les gestes et les physionomies, d'un faire savant et solide. La couleur est profonde, ombrée en même temps que chaude, et tout est modelé dans une pâte abondante. Il y a ici de ces blancs reflétés de brun, de ces tons bruns et dorés, de cette chair couleur d'ambre, de ces lumières glissantes, que Rembrandt n'aurait pas désavoués.

Un très beau portrait d'homme, que possède M. de Weckherlin à la Haye, est exécuté dans un ton pareil.

Une grande analogie rapproche ces peintures de Ravesteyn de la leçon d'anatomie de Rembrandt.

Ravesteyn cependant n'a pas persisté dans cette manière. Soit que les amateurs ou les artistes lui aient déconseillé de „se fourvoyer dans cette manière brune et rôtie", comme on disait alors, soit qu'il n'ait fait ici qu'un essai dans une voie nouvelle, ses œuvres postérieures montrent un changement dans sa manière de voir. Les tableaux qu'il fit depuis, sont dans une lumière égale et unie. Il eut toujours d'admirables qualités d'expression, il dessina toujours à merveille les gestes et les physionomies, la vie n'y fait jamais défaut; — j'en appelle à ces belles toiles de l'hôtel

de ville de la Haye. Mais il quitta les lueurs de la poésie pour la clarté de l'histoire.

Admirable peintre de portraits, Ravesteyn est surtout un des premiers de ceux, qui ont élevé la peinture des grandes toiles civiques à la hauteur de pages historiques. Avec ceux du maître de Haarlem, les tableaux de van Ravesteyn sont au premier rang dans ce genre. Chacun d'eux a sa manière propre. Hals obtient du premier coup ses effets, chez van Ravesteyn tout est plus travaillé, plus fondu. Puis chez le premier tout est hardiesse et franchise, l'autre est plus calme et plus tenace. Quant à la vie, à l'expression, à la vérité et la justesse étonnantes des mouvements, ils sont égaux. Mais Ravesteyn n'égale pas Hals dans la désinvolture, dans l'élégance, dans la verve coloriste. Frans Hals prime non seulement dans ce genre, mais dans l'école entière de cette période. Il est né en 1584 à Malines, et a demeuré à Haarlem jusqu'à sa mort en 1666. Issu d'une famille patricienne, il épousa Anna, fille du conseiller Cornelis Stalpart van der Wiele. Elle est d'une famille non seulement patricienne mais encore artistique, car trois autres demoiselles Stalpart, épousèrent trois artistes de Haarlem, Jacob de Gheyn, Jacob Vroom et Jan de Bray. Hals ne mérite en aucune façon d'avoir été flétri par les sots commérages de Houbraken, dont la fausseté est démontrée. Artiste vif et spirituel, il est devenu la victime des mauvaises langues colporteurs d'anecdotes, qui n'ont pas eu honte de salir la mémoire d'un homme sans reproche, d'un artiste extraordinaire. En 1644, il était chef de la gilde de Saint Luc; preuve de distinction de la part de ses confrères. L'on sait qu'il sort de l'atelier de van Mander, qu'il fréquentait apparemment vers 1600 ou 1603, et qu'à son tour il forma les deux fameux Adriens, Brouwer et Ostade. Heureusement il n'a pas été chercher en Italie ce qu'on ne trouve

qu'en soi-même. Il est resté original et naturel, et il appartient par là à ce groupe d'artistes nationaux, qui ont imprimé à l'art Hollandais son caractère, sa physionomie spéciale. C'est un praticien extraordinaire et prestigieux. Sa facture est franche et magistrale. Il ébauche prestement avec des couleurs abondantes et fondantes, puis avec des touches vives, légères et sûres, il pose les reliefs, les lumières, sans plus y revenir, sans étendre ses teintes. Avec tout l'aplomb d'un maître consommé, il sait d'un jet modeler ses figures. Avec cela sa couleur est tantôt profonde, tantôt brillante, toujours vraie; partout dans ses œuvres la vie circule et l'atmosphère remplit l'espace. Il est le premier en date des peintres Hollandais, qui ait osé être si large et si hardi dans son coup de brosse.

On a de lui beaucoup de portraits, parmi lesquels figurent les personnes les plus illustres de son temps, Voetius, Descartes, Bor, et tant d'autres.

La même vie qui respire dans ses portraits et dans ses personnages de fantaisie, anime ses grands tableaux. Là son habileté à manier les grandes masses, à produire une charmante harmonie et l'unité de couleur est admirable. Rien dans ces grandes toiles avec quinze ou vingt officiers de la garde ne sort de l'harmonie générale, rien ne choque. Quand on regarde les grandes toiles pareilles de la plupart de ses contemporains, toutes les têtes sont séparées et font des clairs détachés; chez lui tout s'harmonise. Et puis tout cela a un air de grandeur et de dignité. C'est lui vraiment qui mérite le titre du plus brillant précurseur de Rembrandt, par la vie et le caractère de ses figures, par sa peinture large et hardie, par ses tendances naturalistes et modernes. Hals est l'introduction brillante, l'allegro vivace *con brio* de la majestueuse symphonie Rembrandt. Les thèmes développés entièrement dans ce dernier, sont indiqués dans l'œuvre de

Hals. Il aut pour le connaître voir à Haarlem les huit toiles capitales où tout son talent se déploie dans un espace de cinquante années. Dans le beau tableau de 1616 il est passé maître déjà. Il est très remarquable que ce tableau se distingue de la plupart des suivants par une plus grande profondeur de couleur; le ton y est plus foncé et plus chaud. Mr. Bürger, qui a si parfaitement apprécié Hals, a émis l'opinion, qu'après avoir vu les œuvres de Rembrandt depuis 1632, Frans aurait modifié un peu sa manière selon celle du grand maître, et serait devenu ainsi plus profond de couleur. La date du tableau s'oppose à cette idée. [1] Cette date est 1616. Rembrandt n'avait alors encore que neuf ans. Il est très curieux que cette même force de la couleur, cette même tonalité se trouvent dans le fameux Ravesteyn de 1618 à l'hôtel de ville de la Haye. Lui et Hals ont donc pratiqué cette couleur profonde, brune et chaude, avant qu'ils aient pu voir l'exemple de Rembrandt.

Dans ce tableau remarquons encore que Hals a plus travaillé, plus fondu les couleurs qu'après. Mais dans les costumes il a déjà sa liberté de coup de brosse. De 1627 il y a de lui, toujours à Haarlem, deux banquets d'officiers. Le ton y est plus clair et plus transparent, la disposition du jour plus égale. Dans l'un le coloris est extrêmement frais, avec des carnations roses et blondes, des tons roux, d'une franchise flamande. On dirait qu'il a pensé à Rubens. La largeur du faire augmente, les transitions des couleurs ne sont pas éteintes. Dans celui de 1633 le ton mûrit

---

[1] Cette date a pu échapper à M. B. à cause du mauvais jour dont ce tableau était éclairé auparavant dans une chambre de l'hôtel de ville. Ce n'est qu'à grande peine que je l'y ai découverte alors. Aujourdhui dans la nouvelle salle du musée, le tableau étant parfaitement éclairé, la date est visible, et le catalogue de cette collection l'a aussi recueillie.

encore, la couleur tend à devenir plus immatérielle; toujours la même largeur de plus en plus magistrale et sûre. Puis, le maître découvre des gammes nouvelles. Dans une toile magnifique de 1641, — cinq régents de l'hospice de St. Elisabeth, assis à une table couverte d'un tapis foncé, — Hals prophétise les Syndics de Rembrandt. C'est d'une puissance extraordinaire. Le grand coloriste a quitté là les vives fraîcheurs pour une gamme presque monochrome. Là il découvre ce grand secret, que Rembrandt aussi a possédé, d'obtenir une couleur puissante sans couleurs; de rester dans une seule gamme de tons voisins. Il n'y a que du noir, du brun, du brun chaud; seules les têtes ont quelque peu de rouge, mais la carnation est reglée d'après la dominante. Aussi la lumière y est plus rare, plus concentrée, plus mystérieuse; et tandis que les couleurs sont rendues immatérielles, la réalité la plus vivante fait respirer ces hommes.

Hals alors avait 57 ans; son talent a la force mâle, la sobriété classique de l'âge mûr. Mais comme le Titien, comme Rembrandt, cet étonnant coloriste tendait toujours à une plus grande hardiesse. En 1664, — à quatre-vingts ans — il est presque sauvage. Deux tableaux de cette année, un des régents, l'autre des dames régentes d'un hospice, sont d'une largeur, d'une témérité extrêmes. Alors il est comparable à Rembrandt au temps du portrait de Six.

Je ne saurais en dernier lieu passer sous silence Jacob Gerritsz. Cuyp. Il prend rang parmi les plus excellents précurseurs de Rembrandt par l'intimité d'expression et l'intensité de la vie de ses portraits. Le plus éclatant exemple que j'en ai vu est le portrait de vieille dame, au musée de Berlin. Il porte la signature authentique *aetatis* 68 Anno 1624 *J. G.* (entrelacés) *cuijp fecit.* La dame, de grandeur naturelle, à mi-corps, est en habit noir avec

fourrure, collerette et cornette blanches, et se détache sur un fond grisâtre très clair. C'est peint avec une grande simplicité, sans artifices d'ombres ni de couleurs. La gamme est tranquille, du noir, du gris, du brun. Quoique les ombres du visage soient d'un brun très tendre et légèrement accentuées, le modelé de la chair est rendu à perfection. C'est une peinture sobre et savante, d'une grande intimité d'expression et d'une grande distinction.

Nous avons exposé dans cette esquisse le développement d'une face de notre art et les talents les plus accentués dans la peinture de figures. Remarquons-y la promulgation du coloris brun et chaud, les joueurs, soldats et vagabonds de Honthorst, le portrait, mais surtout une spécialité dans l'art Hollandais, digne de remarque. Je veux parler de ces tableaux civiques, qui sont vraiment des tableaux d'histoire. Les peintres anciens, les Italiens de même, commémoraient leurs contemporains en les faisant entrer dans des compositions bibliques. Ceux-ci s'agenouillent devant Marie, portent des noëls à l'enfant Jesus, s'attablent à Cana. Chez nous la peinture d'histoire contemporaine figurait les gardes civiques dans leur équipement, leurs processions, leurs banquets; les administrateurs d'hospices, les syndics de corporations commerciales, autour de la table et discourant sur les intérêts de l'institution; les dames régentes surveillant les indigents; les formidables bourgmestres, égaux des rois, pesant dans la balance les intérêts de l'Etat et souvent de l'Europe.

VII.

LES PRECURSEURS.

SUITE.

L'émancipation des sujets, l'amour de la nature, la valeur artistique de la vie réelle, animèrent la peinture en divers sens, et provoquèrent des expressions nouvelles. L'imagination se rajeunit, les yeux s'ouvrirent au charme de la nature simple, de la vie ordinaire. Le genre et le paysage modernes s'épanouirent.

Nous arrivons à un groupe de peintres, qui pratiquèrent les deux genres d'une façon nouvelle.

Un des premiers qui ait affranchi le paysage est Jacob Gerritz. Cuyp, qui, d'une manière large et avec un coloris chaud et transparent, a rendu les environs de Dordrecht, ville où il était né en 1575. Dans ses paysages, ses pâturages avec bestiaux, ses batailles, ses campements, ses chevaux, sa tendance naturaliste et pittoresque se fait jour.

Parmi ceux qui ont élargi le terrein du genre, en traitant toutes sortes de scènes, il faudra ne pas omettre Adriaen van de Venne, né à Delft en 1589, formé dans l'atelier de l'orfèvre Simon Valk à Leyden. Parmi ses tableaux se font remarquer surtout ses paysages, pleins de naturel, et ses délicieuses figurines. On a de lui aussi des peintures allégoriques et historiques, mais qui se ratta-

chent encore un peu a une manière antérieure. Lettré et poète, il a fait encore une quantité de dessins, illustrations d'emblèmes, des allégories, etc. Lui, van Goyen et Esajas van de Velde ont fixé ce genre des petites scènes, paysages avec haltes, escarmouches, chasses, incendies, hivers avec patineurs etc. Tandis que van de Venne les traitait d'une manière détaillée et très finie, van Goyen et van de Velde au contraire, y adaptèrent la largeur et les allures de la grande peinture. Esajas van de Velde, voilà certes un des artistes les plus remarquables non seulement de Leyden mais de son pays. Né en 1597, probablement fils de Jan, le calligraphe, il est déjà renommé à dix-sept ans. Il a demeuré quelque temps à Haarlem, mais en 1630 nous le trouvons à Leyden. Son influence a été grande, il a formé beaucoup d'élèves directs ou indirects, et a eu sa bonne part dans le mouvement général de notre peinture. Il a eu le bonheur d'être apprécié pendant sa vie par les artistes qui demandaient à l'envi la faveur de ses figurines pour animer leurs paysages et par les amateurs qui le payaient bien. Aussi est-ce un artiste charmant, et qui pour nous est un des premiers parmi les initiateurs de la nouvelle peinture. Il offre des analogies avec Hals par la vivacité et la finesse de la touche, par l'ampleur du faire et la grande sûreté de main. Il suffit de citer ici le petit cavalier si magistralement peint, qu'on peut voir au musée à Rotterdam. Cette petite figure, vue de dos, carrément et aisément assise sur le coursier couleur chamois à crinière et queue ondoyantes, semble véritablement, — M. Bürger l'a déjà remarqué, — un personnage de grandeur naturelle; c'est presque une statue équestre. Cette grandeur est encore un trait à ajouter à la physionomie de l'art de ces jours.

Il a peint des batailles, des incendies, des kermesses, des intérieurs de cabaret, des paysages, tandis qu'avec sa

pointe il traça plusieurs paysages et même des sujets politiques.

Toutes les faces de la vie du peuple avaient ainsi trouvé des interprètes. Quant au paysage, c'est encore cette même époque qui le vit prendre une existence propre. Déjà Breughel, Bril, Elsheimer, de Momper, Savery avaient traité le paysage comme sujet principal, mais presque tous avaient encore jugé nécessaire de le justifier en quelque sorte par l'insertion de figures historiques ou bibliques, ou comme Savery par des scènes où les animaux jouaient un rôle, telles que le paradis, l'arche, Orphée. Ainsi l'indépendance du paysage dans l'acception moderne, de même que la largeur du rendu n'avaient été atteint qu'incomplètement.

Jac. Gerr. Cuyp, van de Velde, surtout van Goyen et Roghman, furent les premiers à s'inspirer pleinement de la nature, à en être les interprètes fidèles.

Avec beaucoup de sentiment et de naturel, et une main aussi légère que preste, van Goyen savait faire fuire les terrains, répandre de l'air dans les divers plans, accentuer la feuillée des arbres. Sa gamme ordinaire est plus ou moins brune, tant dans les terrains que dans le feuillage.

Tandis qu'auparavant les vieux paysagistes peignaient les arbres et les plantes en détail, qu'ils figuraient chaque feuille, van Goyen, van de Velde et Roghman, peignaient par parties plus amples, exprimaient le feuillage par des touches plus larges, formaient de plus grandes masses, et conservaient ainsi dans leurs paysages plus d'ensemble et de grandeur d'aspect.

Van Goyen aime la nature pour elle même. Aussi il a un accent très vrai dans tout ce qu'il fait. Quoiqu'il ait voyagé en France, il aime surtout les sites simples de son pays. Il a peint les villages et les hameaux au bord des rivières,

les rives où passent des bacs chargés de voyageurs, les remparts de ville, les petits coins agrestes, et il anime ces scènes par de petites figures, peintes légèrement et spirituellement. On a de lui aussi quelques sujets de genre, des kermesses, des charlatans, qui font prévoir Jan Steen, et expliquent ce que celui-ci a pu apprendre de celui qui fut son maître, avant de devenir son beau-père.

Van Goyen, né en 1596, n'a pas reçu, comme on le dit, l'enseignement de van de Velde; mais ils étaient concitoyens et de même âge.

Contemporain de ces deux, né en 1597, Roeland Roghman fit faire un pas de plus au paysagisme moderne.

Ainsi que van Goyen, il a voyagé, car il a peint et gravé plusieurs vues dans le Tyrol, des paysages montagneux, des cascades etc., et il n'était pas homme à faire cela de fantaisie. Il a beaucoup dessiné d'après nature, entre autre des centaines de chateaux et demeures seigneuriales dans les Provinces-Unies. Il paraît qu'il n'a pas fait beaucoup de tableaux, du moins on n'en voit que rarement. Les anciennes ventes n'en ont que très peu, les principales galeries de l'Europe en manquent. Le cardinal Fesch en possédait un; un autre, paysage rocailleux avec cascade, figures et bestiaux, a paru à la vente du cabinet de M. Bleuland à Utrecht; la galerie de Cassel en possède deux, attribués auparavant à Rembrandt.[1] M. Suermondt à Aix-la-Chapelle possède de lui une vue de ville à l'extérieur. L'harmonie générale y est dans un roux doré. Les premiers plans, dit M. Bürger, sont voilés de chaudes pénombres, transparantes malgré la vigueur du ton. Les lointains ont une finesse merveilleuse, à cause de l'air qui circule par-

[1] Parti pour voir ces toiles, j'ai eu la mauvaise chance d'arriver au moment où elles étaient entre les mains de l'artiste chargé de les restaurer, et je n'ai pu les voir, à mon grand regret.

tout. Voilà bien le paysagiste qui a du plaire à Rembrandt. Au musée de Berlin j'ai trouvé un beau paysage à horizon étendu, attribué à J. de Momper, ce qui est en tout point impossible. Il m'a paru être un Roghman. C'est comme un dessin à la sepia. Il n'y a presque que du brun et du rouge; analogie remarquable avec les paysages de Rembrandt à Cassel et à Brunswijk, et avec celui de Roghman chez M. Suermondt.

S'il a peu peint, il a infiniment dessiné; ordinairement à la pierre noire, et avec des lavis amples et légers à l'encre de Chine ou au bistre. Ces dessins sont exécutés d'une main libre et adroite; le dessin est très sûr et ferme dans les édifices, les ombres et les lumières distribuées par parties très larges. A peu de frais il obtient de l'effet et de la couleur. Les arbres sont traités largement et à grandes masses. Il a gravé aussi une trentaine de sujets; toujours des paysages, car il ne connaissait pas bien la figure. Aussi Lingelbach lui a quelquefois prêté secours pour peupler ses sites. Houbraken lui reproche sa manière rude et *„hâlée ou rôtie."*. Le fait est que le talent de Roghman était fier, ample et brusque. Sa couleur chaude, sa science du clair-obscur, la vigueur en même temps que la finesse du ton, le placent parmi les précurseurs immédiats de Rembrandt, qu'il a précédé sans aucun doute dans la conception poétique du paysage.

Un mot encore sur Pieter Molijn et Salomon Ruysdael. Tous les deux descendent en partie de van Goyen. Molijn, né vers la fin du 16e siècle à Haarlem, est un des premiers qui cultiva le paysage indépendant. Ses eaux-fortes se font remarquer sous le rapport du clair-obscur; ses peintures sont d'un coloris fort et naturel. Il aimait les effets pittoresques, le jeu des ombres. Un de ses paysages avec effet d'éclair, fait encore preuve de ce goût. Il a animé

ses sites d'animaux et de figures, et a traité aussi le genre. Jan van de Velde a gravé entre autres d'après lui une pièce à effet de chandelle, des enfants chantant à Noël devant une maison. Salomon Ruijsdael, né vers 1600, n'a pas de biographie. Il faut qu'il reprenne sa place parmi les premiers créateurs du paysage. Quoiqu'il soit excellent dans les figures de ses tableaux, le paysage chez lui a le premier rang. Il en est qui se rapprochent fort de van Goyen, dont il a souvent les tons jaunâtres et bruns; souvent il est plus exquis que lui. Le naturel, l'air, la légèrete, la finesse de sentiment chez lui sont admirables.

C'est ainsi que la peinture de la nature se développa en divers sens. Van de Venne, van de Velde, Molijn avaient partagé leurs grâces entre le paysage et les figures. Van Goyen, Roghman, Ruijsdael sont plus francs paysagistes. Les formes, les couleurs, l'air, le sentiment agreste, étaient exprimés à merveille. A ce paysage naturel, Roeland Roghman ajouta encore une grandeur de caractère et une poésie de couleur, telles que Rembrandt, son ami, allait les rêver.

VIII.

LES PRECURSEURS.

(FIN).

Parmi ceux dont les œuvres se rapprochent le plus de l'aspect de celles de Rembrandt, une première place est due à Leonard Bramer.

L'examen de ses œuvres et de sa vie, devra lui faire assigner dans l'histoire de l'art une toute autre place que celle qui lui a été donnée jusqu'ici. Ordinairement il est regardé comme élève ou imitateur de Rembrandt. Le mettre parmi ses précurseurs, c'est lui donner sa place juste en même temps que porter sur lui un jugement plus équitable. Les dates seules que fournit sa biographie eussent dû depuis longtemps éclairer à ce sujet.

Né en 1596 à Delft, il précède Rembrandt de onze ans. Alors que ce dernier était dans sa première fleur, Leonard Bramer voyageait et avait déjà une réputation artistique en Italie. Il se peut que de retour il ait changé sa manière de voir et de faire d'après celle de Rembrandt. Mais il est hors de doute que d'abord Bramer s'est formé en dehors de l'exemple de Rembrandt. Il est à regretter que de toutes les œuvres de Bramer que j'ai vues ou sur lesquelles j'ai pu avoir des notices, aucune ne soit datée. Mais on ne saurait admettre que ses œuvres oient toutes

d'une période postérieure; il doit en être parmi elles d'une époque où l'influence de Rembrandt n'avait encore pu s'imposer et qui furent exécutées en Italie. Aussi avons-nous toujours vu dans Bramer, l'artiste qui, antérieurement à Rembrandt, a conçu et représenté ses sujets, tant sous le rapport des costumes et des poses que sous celui des effets lumineux, d'une façon analogue à la manière de ce dernier.

De ce point de vue, le seul vrai à ce qu'il me semble, Bramer gagne énormement en intérêt. Il n'est plus le mauvais pasticheur de son maître, mais au contraire un devancier intelligent, qui avec un talent très inférieur à Rembrandt a pourtant sur celui-ci la priorité dans la manière de concevoir et d'exécuter surtout les scènes bibliques. Il mérite donc une attention spéciale. Son maître n'est pas nommé; peut-être fut il un de ces peintres de Delft, Mierevelt ou van de Venne. A sa dix-huitième année, en 1614, il se mit à voyager, visitant l'Artois, Amiens, Paris, Marseille, Gènes et poussant jusqu'à Venise, Florence et Naples.

A Rome il s'associa au groupe de Elsheimer.

Son retour dut avoir lieu avant 1625, puisqu'il exécuta quelques tableaux pour le prince Maurice, mort dans cette année. Il se fixa à Delft, où Bleyswijk le connut encore en 1667. Là, nous le trouvons à la tête de quelques artistes, comme chef d'une gilde de St. Lucas, qu'ils y avaient fondée. Leur salle de réunion fut décorée par eux, et Bramer, ayant fait faire à ses frais une voute en bois, en couvrit les huit panneaux avec les images des sept arts libéraux, auxquels il ajouta la peinture comme huitième.

Un autre édifice public, le Doelen, fut orné en 1655 de ses peintures exécutées „*al fresco à la manière Italienne.*" [1]

---

1 Bleyswijk, description de Delft.

Au même Doelen appartenait un curieux triptyque peint par lui, et qui se trouve actuellement à l'hôtel de ville de Delft. Ce sont des *schutters* allant au tir; sur un des volets quelques personnages, dont un, coiffé d'un turban et portant un parasol, regarde du haut d'un perron; sur l'autre des cavaliers. C'est peint légèrement, rehaussé par des touches de lumière; et cela fait penser par instants à la manière de E. van de Velde.

Il affectionnait les effets de nuit ou de flambeaux; les souterrains illuminés par des torches, les incendies, en un mot ce genre des *nachtstukken*, (tableaux de nuit) qui eurent alors un grand succès, qui valurent à Honthorst le nom de Della Notte, qu'aimait Elsheimer et que loua tant Sandrart. Son œuvre se compose de paysages avec temples antiques, ruines ou fontaines; de sujets mythologiques, et de quelques portraits, mais surtout de scènes bibliques, qu'il représenta de cette manière spéciale, humaine, anti-classique, dont nous trouverons une des sources dans Elsheimer.

Dans ses costumes il n'est nullement Italien. Ses personnages portent les turbans, les casaques brodées et frangées, les tuniques bordées de fourrures, et toutes ces hardes moitié de fantaisie, moitié judaïques, qu'on retrouve chez Lastman, Pinas, Rembrandt. Il peint d'une pâte abondante et empâte les lumières et les couleurs claires par des touches vives et fines où la pâte fait comme un émail coloré. Sa couleur est ordinairement foncée et brune, dans quelques uns de ses tableaux d'un ton très froid, dans d'autres d'un ton chaud, avec des clairs d'un jaune brulant. Dans ces derniers il est remarquable par sa manière d'éclairer les sujets, analogue à celle de Rembrandt, c'est-à-dire qu'il enveloppe la composition dans l'ombre et ménage la lumière sur un point. Un spécimen fort remarquable dans ce genre, est une descente de croix (au

musée de Rotterdam). Dans ce tableau, au milieu des ombres environnantes, une bande de lumière descend d'en haut sur la croix et le corps de Jesus, de la même façon que dans l'eau-forte de Rembrandt.

C'est une face très originale de l'école Hollandaise, que cette peinture de sujets bibliques en dimensions restreintes, et dans une manière tout intime, familière, humaine. Comme Bramer, Moyses van Uytenbrouck, issu d'une famille distinguée de Delft, traita le même genre. Quoiqu'on le dise élève de Poelenburg, il ne tient pas beaucoup de lui. Il descend en ligne directe de Elsheimer. On suppose qu'il est né en 1600. Mais déjà en 1615 il a daté des oeuvres. J'ai même trouvé que Willem Swanenburch, mort en 1612, a gravé d'après lui. Sa naissance doit donc être reculée vers 1590.

Il a produit une quantité de petits paysages, animés de dieux et de déesses, de nymphes, de faunes, de bergers dansants; d'autres avec les sujets bibliques en vogue, tels que Moïse sauvé des eaux, Juda et Thamar, Tobie etc. Il était très recherché et ses œuvres ornaient plusieurs collections, parmi lesquelles celle du prince Frédéric Henri.[1]

Uytenbrouck, comme tous les artistes du groupe auquel il appartient, a manié la pointe et le burin; Bartsch a mentionné 58 de ses estampes.

Il a connu Elsheimer, car il a étoffé un de ses tableaux, un paysage, avec une Cléopatre, mordue par l'aspic, et se soutenant contre un arbre.[2] Dans ses paysages on remarque l'influence du style et de la couleur d'Elsheimer et de Bril. Ses avant-plans sont couverts d'une végétation plantureuse, ses

---

[1] Les livres d'ordonnance de ce prince font mention de trois tableaux de sa main, *Pomone*, *Europe* et *Orphée*, payés les deux premiers *f* 1200, le troisième *f* 850. Ce dernier payement est daté 1648.

[2] Catalogue de Terwesten; vendu *f* 54.

lointains sont ornés de ruines, de ces temples ronds, dont celui de Tivoli est le type et qu'on retrouve également chez Elsheimer, Lastman et plus tard chez Rembrandt. Sa manière de composer ses paysages est pittoresque. Son talent se révèle surtout dans le paysage, où les figures ne sont qu'accessoires. Quand il veut faire de grandes compositions, comme le tableau à la galerie de Brunswijck qui est daté 1627, il n'est que faible et insignifiant. Ce qui frappe surtout dans ce peintre-graveur, c'est la naïveté de la mise en scène et des motifs; c'est la manière de concevoir les sujets bibliques. Examinez ces gravures du sacrifice d'Abraham, de l'histoire de Tobie, — Rembrandt, sauf la superiorité de son exécution, ne l'eût pas vue autrement. Voyez encore l'eau-forte où une longue file de la caravane de Jacob serpente au lointain sur un terrain montagneux; à l'avant-plan, Jacob, ayant devancé sa troupe, lutte avec l'ange, qui déploye ses larges ailes, tandis qu'un petit chien aboie contre eux! Voilà de ces petits traits caractéristiques, communs au groupe spécial dont nous nous occupons, et qu'on retrouvera spécialement dans l'œuvre gravé de Rembrandt.

Elsheimer, dont le nom s'est déjà rencontré tant de fois sous ma plume, me semble l'inventeur de cette nouvelle manière de représenter les scènes mythologiques ou bibliques. Comme il y a une affinité entre cette manière de voir et celle d'une partie de l'œuvre de Rembrandt, il faudra que nous l'étudiions.

C'est un remarquable spectacle de voir cet Allemand attiré vers l'inévitable Rome, comme la mouche vers la chandelle, sans que pourtant il y brûle ses aîles.

Il paraît avoir été un homme d'une originalité inébranlable, d'une humeur parfois mélancolique, sérieuse toujours, d'un esprit pensif et rentré en soi-même. Se fixant à Rome (il était né en 1574 à Frankfurt) il s'y maria et eut

des enfants; il avait plusieurs disciples, de nombreux amis, un succès complet; ses œuvres furent payées largement — et tout cela n'a pu le satisfaire. A quoi aspirait ce chercheur? Peut-être à une peinture nouvelle, dont il entrevoyait les merveilles. Ayant d'abord peint en grand, „il devint", dit Sandrart qui l'a connu, „le premier qui inventa un genre de petites scènes, des paysages et autres curiosités."

Un jour, dit encore le même contemporain, il exposa à Rome un petit tableau sur cuivre. On y voyait l'ange conduisant le jeune Tobie à travers un filet d'eau, tandis que le chien de Tobie saute de pierre en pierre: le soleil se lève et frappe en plein dans le visage des figures. Tout cela est si beau, si naturel, si plein d'expression, de vie, de naïveté, et dans un paysage si charmant, qu'à Rome chacun avait force louanges pour cette *nouvelle manière de peindre* d'Adam de Frankfurt."

Dès ce grand succès il s'en tint à ce genre.

D'où vient à Rome, en pleine Italie, où règnait dans tout son éclat le prestige du grand art, ce succès brillant d'un petit tableau bien simple, sans prétention aucune et différant entièrement de ce qui était universellement reconnu être LA beauté?

La raison en est dans cette manière nouvelle.

Cette manière nouvelle de peindre, dit encore Sandrart, est grasse, moëlleuse, brillante et magistrale; elle sait bien maîtriser les couleurs, conserve les grandes masses, sait arrondir les objets, et garde bien les demi-teintes. C'est ce qui donne la rondeur et la force, surtout quand les couleurs ne sont pas bleues, mates et pâles, comme si c'étaient des couleurs en détrempe, mais brûlantes, fortes, chaudes et analogues à la vie."

Voilà ce que dit Sandrart. Et voilà pour le faire. Mais

il y avait encore à voir davantage. Cette nouvelle manière, c'était aussi d'oser s'écarter de la tradition, de la convention du grand style, du dessin plastique emprunté à la statuaire, de la mise en scène, de l'idéal et des costumes convenus. C'était ce charme du naturel, de la naïveté, du sentiment intime; c'était ce principe qui exprimait la beauté par autre chose encore que par la grandeur et le style, qui exprimait son côté intime, la profondeur et la multiplicité de la vie intérieure.

Au lieu de représenter les scènes bibliques et mythologiques dans un entourage et sur une terre idéales, il les attira auprès de nous; les fit se mouvoir dans des paysages charmants et gracieux empruntés aux sites de l'Italie; à leurs personnages il prêta des costumes, des allures, des sentiments humains, il en fit des hommes. Et l'homme en s'y reconnaissant éprouva pour eux une sympathie subite.

Quoiqu'il dessinât bien et facilement, c'est en premier lieu par le clair-obscur et les effets de lumière, et par le naturel qu'il voulut atteindre son but, qui est entièrement dans l'intimité du sentiment et l'effet pittoresque.

Il est indubitable qu'il a exercé une très grande influence. Quantité d'élèves et d'amis l'entouraient. Ceux qui nous sont le plus connus sont Lastman, Pinas, Teniers qui resta dix années chez lui, Thomas de Hagelstein, (qui était le Ditriech de ce Rembrandt); enfin Goudt, le gentilhomme d'Utrecht, son ami qui le protégea et propagea ses œuvres par ses gravures. Bramer encore et Uytenbrouck, Poelenburg et van der Laar ont été de son entourage.

Ce n'est donc pas une coïncidence fortuite, qui fait retrouver Elsheimer dans une partie de Rembrandt. D'abord tous ses amis et élèves ont apporté chacun leur part d'Elsheimer en Hollande. Puis il est certain qu' Elsheimer a été très estimé en Hollande. Ses œuvres abondaient chez

nous, et les ventes des anciennes collections en contiennent à profusion. D'ailleurs il fut propagé par les gravures de Magdalena van de Pas, de Soutman, Frisius, Hollar, Jan van de Velde, que des éditeurs Hollandais mirent dans le commerce. Surtout les estampes de Goudt furent très répandues et très cherchées.

Il sera impossible de ne pas conclure de tout ceci, que Rembrandt, en partie par l'intermédiaire de Lastman, et en partie de son propre chef, n'ait été initié aux œuvres d'Elsheimer. Il n'est pas nécessaire d'appuyer là-dessus davantage. Rappelons-nous seulement les similitudes fréquentes de costumes, de types, les analogies de conception. Dans une gravure peu commune de Soutman d'après Elsheimer, nous voyons des orientaux très analogues à ceux de Rembrandt et même un cavalier perché sur sa haute selle, et armé de flèches et d'un carquois, est pareil à celui qui chez Rembrandt regarde le baptême de l'eunuque.

Enfin, je ne puis résister à fixer l'attention sur une charmante petite pièce ovale, peinte par Elsheimer, qui se trouve au musée de Rotterdam, et dans laquelle plus que dans toute autre la conception de la lumière rappelle Rembrandt. C'est Jesus au jardin des Oliviers. Dans l'enclos du jardin, où l'on voit au loin la bande armée et éclairée par des torches, les trois disciples sont endormis dans des attitudes très anti-scolastiques, mais bien naturelles. L'un d'eux repose sur son bras, l'autre, les mains croisées sur le ventre, ronfle la tête renversée et la bouche béante, — mais, comme il dort! Sur une éminence derrière eux dans une petite enceinte, Jesus agenouillé est réconforté par l'ange, qui lui apparaît dans un nuage lumineux. C'est là la source de la lumière, qui reluit chaude, brune, dorée autour de l'ange, illumine l'homme de douleur, et jette une bande de lumière jaune-ocre, avec des blancs jaunes, sur deux des

dormeurs et sur la terre. Tout cela est naïf, simple, humain et par-là même vrai et touchant.

On ne peut se défendre en contemplant ce tableau, de penser à la conception, aux types, au jeu de la lumière, même à la touche et au dessin du peintre d'Amsterdam.

Elsheimer n'est pas toujours si près de Rembrandt, et souvent l'analogie ne se fait pas sentir du tout; mais ne fût-ce que par les œuvres que nous avons citées, il faut tenir compte de lui quand on désire étudier la genèse du talent de notre compatriote.

Il est une branche d'art qui réclame encore notre attention. C'est la gravure qui dans ce temps subit un développement remarquable. D'un côté la gravure au burin, à tailles régulières avait été portée par Goltzius à une nouvelle perfection. Mais à côté d'elle se tenait une gravure plus libre, visant davantage au pittoresque, à des délicatesses de tons veloutés ou métalliques, et procédant par tailles irrégulières, fines et très serrées, qui forment un tissu fort épais d'ombres. Telles étaient les gravures de Magdalena van de Passe, de Soutman, de Wierix, de Wencel Hollar, de Jan van de Velde, de Goudt. Cette gravure se rapprochait d'avantage de l'eau-forte ou du travail à la pointe sèche.

Il est remarquable qu'une quantité de nos peintres commença à manier la pointe, et que ces peintres-graveurs soient justement ceux qui étaient partisans de la peinture naturaliste et pittoresque.

Cherchant surtout et partout les qualités pittoresques, la couleur, le mouvement, le caractère, le naturel, la vie, ils introduisirent dans la gravure la même liberté qu'ils avaient appliquée à la peinture.

Successeurs des Durer et Lucas van Leyden, nous voyons surgir alors une pleïade de peintres-graveurs. Elsheimer,

Molijn, Bramer, Uytenbrouck, gravèrent leurs paysages avec figures et sujets bibliques, Esajas van de Velde une quarantaine de paysages et quelques pièces historiques, Buytenweg des paysayes, des costumes, Adr. van de Venne des sujets de mœurs, van Goyen et Roghman des paysages.

Chez plusieurs d'entre eux on remarque la liberté, le caprice de la pointe et ce que l'eau-forte a de spirituel et d'imprévu; chez d'autres la recherche d'une couleur profonde, des tons veloutés, et de ces effets obtenus depuis par les procédés de Rembrandt.

En ce genre Goudt a obtenu de très beaux résultats. A sa gravure on peut parfois objecter quelque uniformité de ton et un manque de transparence dans les ombres. Mais en revanche quelles délicatesses de premier ordre sa fine pointe n'a-t-elle pas exprimées! quel velouté! Une belle épreuve de l'estampe qu'il exécuta en 1610 à Rome d'après Elsheimer — Cérès raillée par Stellio — est d'un velouté qui approche de la manière noire et même des tons particuliers à Rembrandt; et les finesses exquises, dans la tête de la vieille, dans quelques parties des vêtements de Cérès, dans la tête de Stellio placent leur auteur au premier rang dans ce genre de gravure.

IX.

PIETER LASTMAN.

Après trois années passées sous la direction de maître van Swanenburch, le jeune Rembrandt „avait tellement progressé," selon Orlers, „que les amateurs en étaient émerveillés et qu'on pouvait facilement prévoir qu'il excellerait dans son art. Alors son père jugea bon de l'envoyer chez le fameux peintre P. Lasman à Amsterdam."

La marche de notre étude nous conduit enfin à cet artiste. Pour le côté biographique je n'ai pu ajouter beaucoup de choses à ce qui était connu. Toutes les recherches faites à Haarlem et Amsterdam ont eté jusqu'ici infructueuses. Ainsi nous ignorons dans laquelle de ces villes il est né. Van Mander le cite en parlant des peintres d'Amsterdam. Toute sa vie il a demeuré dans cette ville et, sauf preuve contraire, j'inclinerais à accepter aussi Amsterdam comme le lieu où il est né. On ignore de même la date de sa naissance.

Tenons-nous aux dates fixées. Or la première mention de Lastman se trouve dans le livre de van Mander. A la fin de sa notice sur Corn. Cornelisz., il cite comme un de ses disciples *Gerrit Pietersz.*, et c'est au sujet de ce dernier qu'il ajoute: „il a produit quelques bons élèves — aussi un Pieter Lastman, de qui on a bonne espérance, et qui est pour le moment (le livre de V. M. parut en 1604) en Italie."

Or Lastman, en 1604 un jeune homme de bonne espérance, n'aurait eu que vingt ans. Il serait donc né entre 1580 et 84, et non en 1562 comme Houbraken prétend.

Houbraken et tous les auteurs à sa suite ont rapporté la phrase de van Mander que j'ai citée, à Corn. Cornelisz. En lisant avec attention on voit qu'elle se rapporte à Pieter Gerritsz. et que c'est donc de ce dernier — peintre de figures et de portraits, formé dans l'atelier de Corn. Cornelisz. et qui après ses voyages à Anvers et à Rome se fixa à Amsterdam, — que Lastman fut élève. Lastman a probablement été formé d'après les principes de dessin et de style que son maître avait de Corn. Cornelisz. Préparé de la sorte il devait suivre l'usage consacré. Aussi en 1600 ou 1602 on le voit plier bagage et partir pour la métropole des arts.

A Rome il trouva quantité d'artistes Flamands et Hollandais. Il se lia de suite avec le cercle de ceux dont Elsheimer était le centre, Teniers, Poelenburg, Pinas, Goudt, Uytenbrouck, Thomas van Hagelstein, et devint zélé sectateur de leur chef commun.

Nous en trouvons la preuve dans trois tableaux très distincts des autres. Le premier, dans la possession de M. Kramm à Utrecht, porte sur une pierre au milieu de l'avant-plan l'inscription *Bas.* 1608 — le *P* formé sur la barre du *L*.

Cette œuvre de petite dimension a été faite, selon toute apparence, en Italie, et relève directement d'Elsheimer.

C'est une fuite en Egypte. Voyons d'abord le paysage. A gauche du spectateur la scène est limitée par le tronc d'un grand arbre, dont le feuillage foncé, d'un vert brun, couvre le coin gauche supérieur et dont les racines occupent le coin gauche inférieur. Au lointain des arbres, des rochers et une ville forment, avec un ciel nuageux, le fond du tableau. La partie droite au second et au troisième

plan est occupée par des roches couvertes de plantes et d'arbustes et par une cascade; au milieu des arbres se montrent des constructions, un arc, et les hauteurs sont couronnées par un temple rond, celui de la Sibylle à Tivoli. Ce paysage dont les détails correspondent à celui qui a été gravé par van Noordt en 1645 d'après Lastman, est peint dans un vert pâle avec des tons bleuâtres, et éclairé par une lumière fine et gazée. C'est comme forme et comme rendu le paysage d'Elsheimer et, en remontant, de Bril. Au milieu du premier plan Marie vue de face est assise sur l'âne; le manteau vert foncé enveloppe le corps et la tête et retombe jusqu'aux pieds nus; ouvert par devant il laisse voir le front et les cheveux bruns, couverts d'un linge blanc, ainsi qu'une partie de la robe rouge et du fichu blanc. Dans le bras droit elle tient l'enfant, entièrement nu; la main gauche tient la bride. L'enfant lève vers la mère les deux bras et sa tête blonde. Nulle trace de nimbe ni de lumière autour des têtes.

La tête baissée, Joseph marche à côté et regarde au devant de lui. Il est vêtu d'un manteau rouge, d'une tunique brune, et sur l'épaule il porte un bâton où pend le panier aux outils et un chapeau de paille. Sa tête est chauve, la barbe grisonnante. Au coin droit du terrain de grandes plantes. Ce petit tableau est peint avec beaucoup de soin; les lumières sont posées par touches empâtées. La touche, un peu lourde dans les figures, est fine dans le paysage. La lumière entre à gauche derrière l'arbre, éclaire le visage et le buste de Marie avec l'enfant, et laisse Joseph dans le demi-ton. La carnation de Marie est blanche au joues roses, celle de Joseph d'un rouge brunâtre, familier à ce peintre. Le dessin n'est-pas mauvais, mais sans finesse.

Lastman est enfant de son siècle en ce qu'il fait passer la route de Nazareth vers l'Egypte par l'Italie. Au reste il est partisan de la nouvelle manière d'Elsheimer. Aucune préoccupation de style ni de surnaturalisme. Tout le charme est dans le sentiment et la naïveté de la scène, rendue humaine et ainsi plus touchante. Cette scène de famille représentée comme telle nous révèle donc une face de l'art de Lastman que nous retrouverons dans Rembrandt.

Au musée de Berlin j'ai examiné deux petits tableaux, composés et conçus dans le même sentiment; l'un sans date mais au monogramme P appartient à cette période où la naïveté du peintre, cette fine fleur, n'avait pas encore perdu sa fraîcheur en aspirant au style. C'est la suite de la scène que j'ai décrite, c'est un *repos en Egypte*. Couleur, facture et sentiment absolument égaux au premier. Dans l'ombre d'un gros arbre aux feuilles larges et détaillées, traitées comme celles de Momper, de Bril et d'Elsheimer, est assise la famille; l'âne est au milieu d'elle. L'enfant repose sur les genoux de sa mère qui est enveloppée d'un manteau vert et vêtue d'une robe rose. Son père est habillé de bleu et d'un manteau jaune-brun. A ses côtés les bagages, le panier aux outils et un vase en faïence bleue de Cologne. A droite une percée de paysage, avec des rochers, des arbres, une cascade, des ruines.

Le sentiment de cette œuvre a le charme de la tendresse et du naturel; jamais Lastman n'a si bien réussi.

A cette même époque appartient le second tableau de lui à Berlin, signé P. 1608. C'est toujours le même genre de paysage, avec le temple de la Sibylle au lointain. Au milieu, les pieds sur une pierre qui se trouve dans l'eau, Philippe couvert d'un manteau rouge, et la tête nue, baptise l'eunuque; de la main droite se répandent les

gouttes d'eau qu'il verse sur la tête de ce dernier; la gauche tient un grand livre. L'eunuque se tient devant lui, au milieu de l'eau, dans une attitude respectueuse. Sur la rive des figures agenouillées, et deux Maures tenant les chevaux d'une voiture couverte. Au lointain deux hommes discourant; l'un entièrement costumé à la façon des figures de Rembrandt et en reproduisant jusqu'aux gestes.

Le tableau n'a pas autant de charme que les deux premiers; la figure de Philippe est lourde et sans esprit.

Voilà pour la première manière du peintre. Son talent paraît n'avoir pu résister aux diverses influences qui devaient nécessairement agir sur lui en Italie. Il fut ébranlé dans ses convictions, il alla chercher, et malheureusement chercha en dehors de lui-même.

Cette période de transition est clairement indiquée dans quelques tableaux, notamment dans trois que j'ai étudiés au musée de Brunswijck. Déjà en 1609, date écrite avec le monogramme sur le tableau représentant *Ulysse et Nausicaa*, le changement s'opère, la naïveté disparaît, mais la lourdeur reste.

A droite Ulysse, — dans le costume du Mardoche d'Alfred de Musset — s'agenouille sur le rivage, demandant pour couvrir sa nudité, un vêtement à Nausicaa, dont les gestes expriment la surprise. Celle-ci est habillée d'une robe jaune, aux manches blanches; une écharpe bleue lui ceint la taille. L'homme nu (carnation d'un brun-rouge dur, et dessin sans finesse) a surpris les filles dans leur repas, dont les restes, ainsi que des plats, de la vaisselle, des fruits, etc. couvrent la terre. L'une de celles qui s'enfuient, porte un turban, une autre est coiffée de joyaux et d'une aigrette; costumes familiers à toute la bande, et qu'on retrouvera chez Rembrandt. Les plis des vêtements sont gros et ronds. Le

terrain est couvert par une végétation à grandes feuilles, habituelle à Elsheimer, très bien peinte. Les grands arbres à droite sont couverts de larges et grandes feuillées dans le genre de Bril, Momper et Elsheimer. Le jour est égal et sans effets de lumière. Le ciel lourd est rempli de nuages d'un gris de plomb.

Une œuvre postérieure à celle-ci représente le massacre des innocents. C'est une composition pleine de figures, peinture égale à la précédente. La couleur devient plus crue. Point de ménagement savant de la lumière. Hérode à cheval ressemble fort à une figure d'Elsheimer sur l'estampe déjà citée de Soutman d'après ce dernier.

Le troisième tableau montre encore la même manière. C'est David jouant de la harpe devant un autel; composition de plusieurs figures, prêtres, officiants, chœur, et musiciens. Le dessin, quoique passable, manque encore de légèreté, et la couleur devient plus crue et manque de moëlleux; ce tableau Italianisé, et signé *Pietro* Lastman, porte la date 1613.

En attendant l'école Italienne avait subi de nouveaux développements. La grande et brillante période n'était plus qu'un souvenir. Mais à la fin du 16e et au commencement du 17e siècle se forma une scission, et deux partis distincts firent une seconde renaissance, où les hommes de talent ne manquaient certes pas.

L'un continuait la tradition des grands maîtres. Leur éclectisme accapparait ce que les coryphées avaient eu d'excellent, mais par là justement érigeait en école, en méthode, ce qui avait été principe vivant. C'est ainsi qu'ils ne possédaient qu'un sentiment, qu'une vérité de seconde main.

Cette tendance trouvait son expression suprême dans les Caracci.

S'opposant à ce principe, l'autre parti formait l'école naturaliste qui, s'écartant de la tradition, se rapprocha de la réalité.

Michel Ange Amerighi, de Caravaggio (1569—1609), était le chef vigoureux et fougeux de ce que les Italiens ont nommé la manière forte. Il suivit davantage la nature réelle, et ne la sacrifia point à l'idéal convenu des formes; ses types ne sont nullement vulgaires, mais il ne se préoccupe pas avant tout de l'élégance des contours. Il cherche surtout le caractère, les passions violentes et la vigueur de l'effet. Sans doute il vise trop à obtenir sa vigueur du seul contraste d'ombres fortes opposées à des lumières très claires, et, ainsi qu'il arrive toujours, cette exagération apparaît surtout dans ses sectateurs. Le coloris et le clair-obscur, voilà ses éléments de poésie. Dans ses meilleures œuvres sa couleur et surtout ses chairs, peintes et modelées avec une science consommée, sont chaudes et brunes sans rudesse.

De ces deux tendances opposées surgissaient les claristes et les brunistes. Les uns, afin de faire valoir leurs formes linéaires, choisissaient un jour égal et clair; les autres afin d'obtenir des effets pittoresques, sacrifiaient quelques parties en les noyant dans l'ombre, pour faire valoir davantage les parties lumineuses, et en montant leur gamme augmentaient l'intensité de leurs lumières. Les partisans du style, du dessin, étaient par là même claristes; ceux du naturalisme, du coloris (couleur et clair-obscur) brunistes.

Cette tendance de Caravaggio, naturaliste et bruniste, suscita de violents antagonismes. Poussin disait le Caravagge né pour détruire la peinture, un des Caracci nomma ses nuds *costui macina carne*, de la chair moulue. Néanmoins il était fort de mode, non toujours pour ses vrais mérites, mais pour ses extravagances, et il avait une foule d'adhérents, parmi lesquels se signalaient surtout Valentini,

Barbieri (dans sa jeunesse), Preti, Strozzi, Dominichino, Honthorst, Ribéra, Guido Reni (pour un temps).

Lastman aussi, après sa manière naïve et intime, après ses tentatives transitoires, a pris le parti de Caravaggio, et compte parmi ceux qui ont introduit chez nous cette manière „*basanée et rôtie*", comme les Hollandais la nommaient. C'est dans un tableau au musée de Rotterdam que je vois un spécimen de cette période de son talent. C'est le sujet, bien souvent traité, entre autres par Pinas et plus tard par Rembrandt, de Manoé et de sa femme à qui l'ange apparaît (Juges XIII. 19). Ce tableau, le plus grand que je connaisse dans l'oeuvre de Lastman, est entièrement dans le goût de l'école Caravaggiesque. Les figures sont à mi-corps et de grandeur naturelle. A gauche l'ange, debout, les aîles déployées, vêtu d'une tunique jaune, d'un manteau de velours cramoisi à franges d'or, de manches blanches, étend la main droite au dessus de la chair posée en offrande sur l'autel. Manoé et sa femme s'inclinent dans une attitude respectueuse; lui, vieillard à tête chauve et à large barbe, joint les mains. Ces mains, comme toujours chez Lastman, sont grandes et rondes. La lumière vient de gauche et éclaire l'ange par le dos. Derrière la tête de Manoé, enveloppée de fortes ombres brunes, se dessine bien éclairée et avec des ombres moins fortes et plus froides, le visage de la femme, dont le front est couvert d'un linge blanc. Elle regarde en haut vers l'ange d'un air plein d'étonnement, les lèvres à demi ouvertes.

L'expression des têtes de Manoé et de sa femme est très bien réussie. Dans la disposition de la lumière et des ombres, on reconnaît le partisan de la manière brune et forte. Leur opposition est tranchée, pas assez harmonisée par des tons intermédiaires. Les clairs sont très vifs; les ombres très brunes ou noires manquent de transparence.

C'est de cette manière là qu'on voulut obtenir beaucoup de force, tandis qu'on en obtient bien plus par des moyens contraires. Chez Rembrandt, les ombres sont toujours claires et transparentes; jamais elles ne se heurtent avec les clairs, et sa force ne résulte que du concours savant d'une longue suite de tons. Caravaggio non plus n'a pas toujours ces oppositions trop fortes, ni ces ombres trop noires, que la plupart de ses sectateurs n'ont su éviter. Peut-être même tels de ses tableaux qui montrent ces ombres trop accusées doivent-ils en partie cette particularité au temps qui, on le sait, a poussé souvent les couleurs au noir. Plusieurs de ses œuvres, quoique toujours d'un ton chaud, prouvent qu'il avait une entente très juste de la dégradation, du mariage des divers tons. Dans ses Génies faisant de la musique, qui se trouvent à la galerie de Cassel, le nu est peint à merveille, d'une couleur ambrée, et palpitant de vie.

Apparemment le tableau dont nous nous sommes occupés a été peint par Lastman après son retour en Hollande. Lui, Jan Pinas, Honthorst sont les principaux de ceux qui ont importé chez eux cette nouvelle manière Italienne; manière brune et forte, qui a eu pendant quelque temps beaucoup de vogue et que Rembrandt lui-même a cultivée. Cependant, remarquons dès à présent qu'il ne faut pas identifier ces deux manières. Rembrandt appartient par son principe de clair-obscur à la lignée des brunistes, mais il a porté ce système à une perfection jusqu'alors presque inconnue. Il l'a dégagé de toute rudesse, et n'en a gardé que ce qui était avantageux au mystère de sa poésie et de sa fantaisie.

Toute proportion gardée entre l'emploi d'un agent et son ménagement magistral, je pense qu'il faudra tenir compte pour l'histoire de la formation du ton général des œuvres

de Rembrandt, de ces éléments de couleur et de clair-obscur, de cette entente, de cette conception de la lumière pratiquées par son maître.

De retour dans son pays, Lastman se fixa à Amsterdam et se maria [1].

De son mariage naquit un fils, Nicolaas, devenu graveur, et dont on a diverses planches. Il grava entre autres, en 1608 une estampe d'après un tableau de son père, Jesus dans le jardin avec les trois disciples endormis, dans un paysage avec clair de lune; — St. Pierre délivré de prison, d'après Pinas; — un martyre de St. Pierre, d'après Guido Reni; — le bon Samaritain, d'après une composition de lui-même.

Nicolaas est sans doute disciple de son père quoiqu'on cite aussi Pinas comme son maître. Des autres élèves de Lastman vers ce temps nous connaissons Jan Lievens, Roodtseus et Nedek.

Lievens, venu de Leyden, est supposé avoir fréquenté son atelier à sa douzième année; c'est à dire vers 1620. Dans ses types, sa manière de draper, surtout dans le dessin des mains, l'enseignement de Lastman se fait quelquefois sentir. C'est apparemment une parente de son maître dont Lievens a fait le portrait et qui dans les vers de Jan Vos est nommée Margriet Lasmans, femme d'Eugenius Fontein.

Jan Alberts Roodtseus, né à Hoorn en 1611 ou 12, a peint le portrait et des tableaux civiques. Pieter Pieterse Nedek était natif d'Amsterdam; il a peint le paysage.

---

1 Après son séjour en Italie, il aurait fait, selon M. Nagler, un voyage à Coppenhagen, où il aurait peint pour une église en compagnie de quelques autres artistes. Je ne connais pas la source où M. Nagler a puisé ce détail biographique et ne saurais donc juger de son authenticité. Les auteurs Hollandais n'en disent mot.

Lastman, très recherché par les élèves, rencontra un succès éclatant: ses œuvres furent très courues et ornaient les cabinets de divers amateurs à Amsterdam [1]. Dans la préface de sa tragédie Joseph à Dothan (1640) Vondel dit avoir vu chez le docteur Robbert van der Hoeven à Leyden plusieurs tableaux remarquables de Pierre Lastman.

Vondel faisait grand cas de son talent, mais Vondel n'était pas fort connaisseur en peinture. Il va jusqu'à le nommer l'Apelle de son siècle et à douter qui des deux *Pierres*, Lastman ou Rubens, mériterait la palme.

On trouve cela dans quelques vers au sujet d'un portrait de Lastman peint par Thomas de Keyser, portrait dont je regrette d'autant plus la perte, que je n'ai pu réussir à trouver aucune image de Lastman.

Vondel a chanté encore un autre tableau de notre peintre, représentant St. Paul et St. Barnabé à Lystre s'opposant au sacrifice payen, sujet traité aussi par Elsheimer. Ces vers sont classés par M. van Lennep à l'année 1648; date qui pourrait peut-être se rapporter de même au tableau. Cette composition pleine de figures se trouvait alors en la possession de Joan Six.

Nous poursuivrons l'étude de l'œuvre de Lastman par l'examen d'un des ouvrages postérieurs, où l'on remarque encore des qualités nouvelles et curieuses.

C'est un tableau daté de 1632.

L'année de la leçon d'anatomie de Rembrandt.

Le sujet représente la résurrection de Lazare. Dans une grotte spacieuse, au premier plan le groupe principal occupe la partie gauche et est en lumière. C'est la tombe

[1] Voyez la liste des oeuvres de L.

ouverture sur le bord de laquelle est assis le ressuscité; deux hommes déroulent son linceul; derrière eux trois femmes en manteaux, jaune, rouge et bleu; ces trois dernières, comme types et comme costumes, inspirées par le goût Italien. Le coin droit est occupé par un rabin vêtu de blanc et de rouge, la tête couverte d'une calotte rouge. Près de ses pieds croissent de grandes feuilles. Le second plan un peu plus élevé, et contenant beaucoup de figures, est dans la demi-teinte. Au milieu Jesus, habillé d'un manteau violet par dessus son habit brun; une faible lumière jaunâtre entoure sa tête, dont les cheveux, la barbe et les moustaches sont rousses. Relevant de la main gauche son manteau, il lève le bras droit. Sur son visage se dessine une expression d'étonnement. A ses pieds une femme agenouillée, le corps droit, les bras étendus, le visage tourné vers le groupe du devant; sa figure et ses cheveux sont roux; la jupe de dessous et les manches vertes, la robe jaune, découpée carrément sur la gorge. Cette femme est une figure très rembranesque, ainsi que le type de Jesus. Parmi les figures qui entourent celui-ci un homme porte le turban employé souvent par Rembrandt. Ce qui est notable c'est le trait de lumière qui cotoie cette figure. Au fond dans l'ouverture de la grotte, une percée de ciel et quelques femmes accourant en hâte. Celles-ci en demi-ton et éclairées derrière par une lumière fine. La scène est composée en règle; c'est une pyramide, et tous les groupes, disposés de même pyramidalement, concourent dans la direction de la pyramide principale.

Deux tendances se montrent dans ce tableau, l'une Italienne, l'autre originale. Tout le premier plan est peint d'une manière claire, déterminée; le reste au contraire est plus moëlleux, a plus de transparence dans les ombres, et possède à un degré inconnu jusqu'ici dans l'œuvre du

peintre, ce charme du mystère, de l'immatérialité qui nous fascine toujours dans Rembrandt.

Oui voilà vraiment encore un point de rapprochement, voilà un des chaînons qui lient le maître médiocre au disciple de génie. Mais voilà qu'une question se dresse au devant de nous, celle de savoir si Lastman a emprunté ces ressemblances, ces éléments lumineux à son disciple déjà célèbre; — ou bien si nous oserions les regarder comme des germes d'une manière de voir et de sentir que Rembrandt a depuis portée à la perfection?

Je penche pour la seconde solution, parceque cette circonstance n'est pas isolée, mais s'associe à diverses autres dans le même sens.

Cette même conformité se fait encore sentir à un degré remarquable dans un petit tableau sur bois, qui se trouve au musée de Haarlem. C'est une adoration des bergers; à gauche sur une hauteur à quelques marches Marie est assise avec son enfant. Le coin gauche en bas de Marie est occupé par des boeufs; à droite arrivent les bergers dont le plus avancé va s'agenouiller. Au haut de la droite on voit un nuage, d'un brun jaunâtre, s'ouvrir et un ange paraître. Quoique ce tableau ait cruellement souffert, il est précieux comme témoignage. Par la mise en scène et par le sentiment dans lequel il est conçu il appartient à la manière intime et familière, que Elsheimer, Bramer, Uytenbrouck, Lastman et Rembrandt, ont pratiquée pour ces sujets.

Le type de l'ange et la couleur brun-jaune-doré du nuage dans lequel il apparaît se rapprochent bien plus encore de la conception de Rembrandt. Je ne saurais assigner une date à ce tableau. Il a trop souffert pour qu'il soit possible d'argumenter de la facture. Le style est le plus conforme aux œuvres antérieures par la naïveté et l'absence d'influences Italiennes.

Le tableau est signé; les lettres LAS sont visibles.

Avant de déterminer le degré d'influence exercée par Lastman sur Rembrandt, terminons l'analyse de ses productions.

Nous avons examiné sa peinture dans ses développements successifs. Il nous reste ses dessins et ses eaux-fortes. Quant aux premiers je n'ai pu parvenir à en découvrir. Ce que nous en savons, c'est que comme les artistes de son temps, comme Rembrandt lui-même, il exécuta ses dessins soit à la plume, soit à la sanguine, soit avec des lavis à l'encre de Chine ou en brun. Rembrandt possédait de lui deux livres à esquisses, les uns à la plume, les autres à la sanguine.

Bartsch (suivi par Nagler) [1] dit, que vers 1626 Lastman a donné des épreuves d'estampes coloriées. Il aurait fait mordre le cuivre par l'eau-forte, puis aurait adapté les couleurs sur cette planche. De cette manière l'estampe était imprimée en une seule fois, méthode différente de notre chromotypie.

Où sont les produits de cette opération? En a-t-on jamais vu? Le fait ne me paraît donc pas encore acceptable.

Trois eaux-fortes sont attribuées à la main de Lastman, Juda et Thamar, dans un paysage; une femme assise sous une voûte, la tête enveloppée d'un voile; et un bourgmestre faisant l'aumône à un jeune garçon.

Cette dernière planche porte le monogramme M. S. (M. Sorg) et ne saurait être de Lastman. La première est signée P. L. Le premier doute contre l'authenticité de ces pièces m'a été suggéré par M. van der Kellen, excellent connaisseur en fait d'estampes, à Utrecht. Et en vérité le doute est permis. Le monogramme P. L. sur la seule des trois pièces, et qui ne se trouve pas même sur les

[1] Anleitung zur Kupferstichk. 1821, p. 25.

premiers états, peut n'être que la reproduction du monogramme ordinaire se trouvant sur le dessin ou la peinture d'après lesquels l'eau-forte pourrait-être faite. Quand je compare l'eau-forte de van Noordt, d'après Lastman, paysage Italien avec le temple de Tivoli, avec celle de Juda et Thamar, la ressemblance dans le maniement de l'outil, dans le rendu et le dessin des arbres ne peut être niée. Et il se pourrait bien, comme M. van der Kellen le suppose, que cette dernière estampe fût de la même main.

La question n'est que posée; mais si même nous ne pouvions pas faire précéder Rembrandt comme aqua-fortiste, par Lastman, cette même pièce nous fournit néanmoins une preuve de plus de la connexité des deux peintres.

Le goût entier de cette estampe, les costumes et leurs détails, les types, sont tellement *rembrandtesques*, qu'on ne saurait s'y méprendre. Qu'on me permette d'insister sur quelques détails, et de faire remarquer la ressemblance de la manche de Thamar, de l'habit à lacets de Juda, de ses souliers à minces crevées au devant, avec ces mêmes détails qu'on retrouve chez Rembrandt.

L'intérêt que Lastman inspire, il faut bien en convenir, est dû en majeure partie à son rapport avec son élève et nous ne pouvons partager l'enthousiasme du poète Vondel à son égard. Mais celui-ci regardait plus au *sujet* qu'à la partie artistique. Nous avons déjà pris connaissance du couplet qu'il fit à l'honneur du portrait de Lastman. M. van Lennep, dans son magnifique travail sur Vondel, classe ces vers à l'année 1649, et y ajoute que le poète les fit à la mort du peintre, qui aurait eu lieu à Haarlem dans cette année. M. A. J. Enschedé, archiviste de Haarlem, a eu l'obligeance de faire des recherches à cet égard, mais les registres mortuaires de 1640 à 1650 ne contiennent

pas le nom du peintre; non plus que les registres des baptêmes et des mariages. Nous pouvons donc pour le moment écarter Haarlem, comme lieu de naissance et de mort, et accepter Amsterdam comme tradition vulgaire. Les recherches dans cette dernière ville n'ont de même abouti à rien. L'année 1649, pour la mort de Lastman, n'est donc non plus prouvée.

Lastman pour nous n'est qu'un talent très secondaire. Mais il faut le juger d'après son temps. C'était un homme de transition. Supérieur à beaucoup de ses devanciers, promoteur de nouvelles idées et manières en peinture, il a été dépassé entièrement par le sublime élan de ses contemporains plus jeunes. En le voyant sous cet aspect nous pourrons rendre justice à ses qualités, sans manquer à la vérité. Son dessin, sans être mauvais, manque d'élévation, de finesse artistique et sa touche de légèreté. Dans ses débuts il a le charme de la naïveté, de l'intimité; plus tard il a quelques qualités de coloriste, et va même jusqu'à toucher une corde harmonieuse dans ses essais de clair-obscur. Dans ses conceptions nous louerons sa représentation toute humaine des personnages bibliques, et ce qu'il a fait par là pour l'avenir d'un art vraiment humain.

A vrai dire l'histoire n'est pas de son domaine, et ce n'est que dans le paysage animé de figures qu'il a réussi. Là il pouvait déployer des qualités plus modestes, et surtout un talent très remarquable pour le paysage.

Nous n'aurons presque plus à insister sur son rapport avec Rembrandt. Lastman traitait les mêmes sujets, le drame de la passion, Abraham, David, Manoé, Mardochée, les scènes empruntées au livre de Tobie; et deux fuites en Egypte de Rembrandt ressemblent même à celle de Lastman. Leur manière de traduire ces sujets est la même manière simple, humaine,

naturelle ; leurs costumes, le style des édifices, des temples sont les mêmes, parfois avec des ressemblances frappantes ; les types, les gestes de ses figures, on les retrouve de temps en temps dans l'œuvre de Rembrandt. Enfin la lumière, la façon d'éclairer de Rembrandt, on peut en trouver quelquefois des traces dans son maître, il est vrai à l'état d'embryon, mais enfin d'intention au moins. Ce n'est que la distance immense entre le tâtonnement et le résultat sublime qui au premier abord fait douter de leur rapport.

Donc Lastman pris en bloc a concouru à l'avènement de Rembrandt.

Aucune circonstance ne nous explique assez la raison du choix qu'on fit de ce maître pour Rembrandt.

Pour nous, nous aurions regardé partout ailleurs ; ou vers Mierevelt avec son talent sévère et solide, ou vers Honthorst, ou vers van Ravesteyn, et en premier lieu vers le magistral et brillant Frans Hals. Et encore possédait-on à Leyden même un maître tel que Esajas van de Velde. Mais Lastman était une célébrité dans son temps, et le premier poète de son pays lui consacra des chants. Ajoutons qu'il avait été en Italie, et qu'il peignait des sujets *religieux*, tandis que les autres que nous venons de nommer ne faisaient que le portrait et le genre !

L'époque vers laquelle Rembrandt alla à Amsterdam, n'est pas relatée par les anciens biographes. Si nous supposons qu'il est entré à douze ou treize ans, c'est-à-dire en 1619 ou 1620 chez Swanenburch, où il resta trois ans, c'est vers 1622 ou 1623, à l'âge de quinze ou seize ans, qu'il aura été en apprentissage chez Lastman.

Il n'y resta, suivant Orlers, que six mois,

X.

RESUME.

Dans un travail d'analyse comme celui que j'ai accompli, il a fallu mettre en relief des détails et rendre sensibles des nuances souvent fort délicates. Qu'on ne prête donc pas un caractère trop absolu aux analogies que j'ai essayé de mettre en lumière. Il faudra d'ailleurs distinguer, dans tous ces acheminements vers l'art de Rembrandt, les influences plus ou moins directes, et ce qui n'est que tendance analogue. Tous les peintres coloristes et *pittoresques*, par exemple, procèdent de même, conçoivent leur sujet à peu près de la même façon. Là où j'ai montré des résultats analogues à ceux de Rembrandt, je n'ai donc pas toujours voulu constater une influence *directe*.

Observons encore, qu'en exposant le développement d'une individualité, il est nécessaire de tenir à la fois compte et des idées générales propres au temps dans lequel s'accomplit cette formation, et de l'activité spontanée de l'individu même. Mais cette distinction n'implique pas de séparation, — au contraire. L'historien qui prend pour principe unique l'action dynamique des circonstances et des idées, me paraît aussi incomplet que celui qui part de l'action spontanée des individus seule. Comblons donc ce dualisme. L'esprit de l'homme n'est qu'une partie de l'esprit infini qui vit dans l'univers. Expression et produit

des forces intellectuelles de son temps, l'homme à son tour fait partie active de ces forces, et concourt de cette façon au développement général. C'est une même chose au fond. De cette seule manière il est fait droit en même temps et à l'individu et aux agents extérieurs desquels il tire son origine. Ainsi sans dissoudre ces deux éléments, on peut étudier les faces propres à chacun d'eux.

Dans une étude prochaine je m'appliquerai à démontrer surtout l'activité de l'homme et de l'artiste. Dans celle-ci j'ai dû analyser les agents qui ont concouru à son développement, et montrer jusqu'à quel point il est le résultat des forces qui lui sont antérieures.

Je me suis assez expliqué je pense sur ce sujet pour éviter le reproche de chercher à amoindrir la valeur de l'artiste.

Rembrandt est initiateur. Mais toute grande réalisation est précédée d'essais plus ou moins timides et incomplets. L'homme de génie lui-même n'est pas placé en dehors des lois de l'univers et ne procède pas autrement que tout individu. Il en est de même de Rembrandt.

Avant lui l'on peut observer des essais, incomplets il est vrai, mais multiples et divers, de ce qui par lui a été réalisé d'une manière si complète et si brillante.

La connaissance de toutes ces préparations élémentaires ne peut qu'ajouter à une admiration judicieuse et profonde. L'admiration qui ne comprend pas, n'admire qu'à demi. Seulement en face des précurseurs de Rembrandt, même des plus excellents, nous voyons la distance énorme qui sépare le génie de talents remarquables.

Résumons et constatons ce qui fut conquis pour l'art de notre pays par les précurseurs de Rembrandt.

C'est dans ces temps que s'est accomplie la sécularisation

complète de l'art, l'affranchissement de la peinture, l'émancipation du sujet. Jadis, (et l'erreur existe encore) le sujet avait déterminé la valeur du tableau. Seuls les sujets religieux ou heroïco-historiques étaient réputés constituer la grande peinture. Ce n'est que peu à peu que la nature, l'homme, la réalité avaient conquis quelques droits d'être représentés. Dès que l'esprit humain fut émancipé, le peintre reconnut de suite les droits de la vie, de la nature, de l'individualité. Des genres nouveaux naissent alors et se détachent un à un de l'ensemble pour vivre d'une vie propre. La valeur de l'individu une fois reconnue, l'homme remplace les dieux et les héros; l'homme avec l'immensité de son âme, de ses pensées, de ses actions. L'amour de l'homme pour la nature la lui fait trouver digne d'être elle-même reproduite. Ainsi le portrait, les tableaux de régents et de corporations, le paysage, les marines, les animaux, les fleurs, les fruits et ces mille scènes de la société ou de la vie familière appelées scènes de *genre*, commencent à s'épanouir.

Au lieu du sentiment héroïque, idéal, au lieu de la poésie des idées, l'esprit s'attacha au naturel, au caractère des êtres, à la poésie de la couleur et de la lumière. On se plaît aujourd'hui à nommer cela du naturalisme, du réalisme, avec un accent de désapprobation. Comme si jamais aucun art avait existé sans la nature et la réalité. C'est un terme vide de sens, un abus de mots. Non, cet esprit de l'art Hollandais n'était nullement hostile à l'idéal, à la poésie. Seulement il les trouvait ailleurs et s'opposait à ce qu'on ne s'attachât à les reconnaitre que dans une seule sphère, dans une seule expression technique. Ce qui était propre à cet esprit, ce fut l'exclusion du surnaturalisme, des tendances en dehors de l'art qui assujettissaient la peinture à des idées extérieures; c'était le droit de l'individualisme dans l'art comme partout ailleurs; c'était l'affranchissement

de la beauté des entraves du parti-pris. C'était enfin la pratique instinctive de la règle aujourd'hui de plus en plus reconnue qu'aucune esthétique, ni aucun enseignement, ne sauraient réussir à définir, ni à exposer d'avance ce que c'est que le beau, ni même ce qui sera beau ou non. Il va de soi qu'un constant rapport existait dans la peinture entre ces idées et la technique. Par le progrès immense de la dernière, les divers moyens du peintre s'accrurent énormément. Chose curieuse, que l'humanité ait vu s'accomplir les plus vastes révolutions par des procédés techniques, plus que par des idées! La typographie renverse l'autorité, la poudre à canon et la vapeur remuent de fond en comble la face de la société et la peinture à l'huile enfante une peinture moderne et refait l'art entier. Ce n'est que par elle que devint possible cet élément nouveau dans la peinture moderne, l'élément pittoresque, *pictorial* dans le sens strict du mot, qui en est la véritable essence.

La prédominance de l'élément pittoresque et du sentiment pour ainsi dire musical de la couleur et du clair-obscur, est une tendance que nous avons vu se développer de plus en plus dans la peinture, depuis la double émancipation opérée tant sous le rapport technique par l'application des couleurs à l'huile, que sous le côté spirituel, par la liberté de l'esprit.

Nous n'osons nous laisser entraîner à démontrer comment cet élément pittoresque, intimement lié au sentiment pour la nature, l'homme, la réalité, la vie, qu'inaugura l'ère moderne, rejaillit de même sur l'architecture, la plastique, la sculpture et l'ornementation; comment à son tour la peinture devint l'art dominant. Constatons seulement l'avènement de cet élément nouveau, de cette beauté pittoresque, résidant dans l'expression de la vie et dans la poésie de la couleur et du clair-obscur. C'est encore par les res-

sources des couleurs à l'huile que se développèrent tous ces éléments de la peinture, tels que l'harmonie de la couleur, la magie du clair-obscur, la richesse et la profondeur des tons, le naturel, la perspective aërienne, en un mot ce degré d'illusion, qu'il ne faut pas confondre avec le trompe-l'œil, mais qui en vérité est une des qualités constitutives de la peinture.

Dès lors aussi *le faire* même multiplia ses moyens. L'artiste traita sa matière d'une façon plus ample, et relégua les choses secondaires ou les plans reculants dans un demi-jour. L'échelle chromatique et lumineuse procéda en analogie avec celle de l'harmonie en musique. Les contours moins marqués, allaient s'arrondissant et s'harmonisant avec l'entourage direct. On ne coloria plus; on modela les objets dans la couleur même. Les couleurs mélangées et brisées devinrent plus moëlleuses, plus vagues, moins matérielles; le ton plus plein, plus mûr. On peignit avec une pâte plus abondante, par coups de brosse là où le sujet le comportait; et la touche obéissait à toutes les exigences de ce sujet, à toutes les libertés de la fantaisie.

De là une peinture plus large, plus décorative, si l'on veut permettre cette expression sans y attacher la signification de superficielle, mais par là-même plus franche, plus vive. De là enfin toutes ces hardiesses de la brosse par lesquelles furent obtenus des effets jusqu'alors inconnus, et cette fougue, cette maestria du faire qui purent fixer et retenir le premier jet. Ces éléments, nous les voyons soit en germe, soit portés déjà (comme par Frans Hals) à une hauteur admirable; dans les artistes du milieu du 17e siècle, mais en premier lieu dans Rembrandt nous en remarquons l'incarnation complète et brillante.

C'est dans ces conditions et par les moyens indiqués, que se développa la grande école du 17e siècle. Dans la

vaillante avant-garde des précurseurs s'accomplit la naissance et la consolidation de la peinture dont la pleine maturité se montre en leurs successeurs.

Ainsi le caractère de notre peinture se dessine avec toute sa netteté.

Au sein d'une nation libre et énergique; — dans un temps où l'individualisme affermit ses droits, où la tradition reculait devant une création nouvelle; — dans une république bourgeoise et patricienne, dépourvue du luxe aristocratique et princier; — dans une contrée, où la nature fraîche et d'une végétation abondante offre plus de variations dans la couleur et la lumière, que dans les formes et dans les lignes; — devaient surgir une littérature et un art qui ne pouvaient manquer de porter les empreintes de ces caractères.

Là, l'ascétisme rude et violent d'un Ribera était impossible; là, l'élégance opulente et raffinée des Vénitiens était aussi peu naturelle que la noblesse calme et abstraite du style Romain; là, toute discipline scolastique fut absolument condamnée d'avance. Là, les sujets et la manière de les représenter furent inspirés uniquement par le sentiment individuel de l'artiste.

On ne peut trop appuyer sur cette dernière circonstance. Toutes les œuvres des peintres Hollandais sont nées du désir spontané, du besoin même de leurs auteurs. Leur raison d'être ne réside que dans la libre volonté, dans les préférences personnelles des peintres. Point de commandes; point d'exigences de sujets heroïco-historiques; nulle pression par un grand chef, ni par des directeurs d'académie, ni par de puissants protecteurs. Le goût et le choix restent entièrement libres. L'enseignement ne s'impose que quand il est choisi librement; le goût d'autrui n'influe que par la sympathie. Seules les grandes toiles civiques peuvent être regardées comme sujets imposés. Et

encore elles entrent dans le goût des peintres eux-mêmes.

Dans de telles conditions et dans un semblable pays, devait se former un art, vigoureux comme les chefs des gardes civiques, les hardis navigateurs et les régents moitié soldats moitié hommes d'Etat; un art, simple comme les plaines unies, mais parfois d'une poésie hardie comme celle de la mer; d'une couleur profonde et pleine de sève comme les pâturages et les bois, ou fine et argentine comme l'air des automnes. Un art fortement accentué comme la vie même de cette nation, jouant avec la lumière et les ombres comme le soleil et les nuages de son ciel, se faisant enfin l'expression des grands principes de vérité et de liberté dont ce peuple était alors le représentant par excellence.

XI.

RETOUR à LEYDEN.

Après un court apprentissage chez Lastman, le jeune Rembrandt paraît n'avoir pu emprunter davantage à l'école. Un autre atelier allait désormais lui ouvrir ses immenses richesses.

C'est vers 1623 qu'eut probablement lieu le retour de Rembrandt au foyer paternel.

La famille du Weddesteeg se composait alors des deux parents, de leurs enfants Gerrit, (meunier, qui acheta en 1630 un moulin, mais mourut vers la fin de 1631), Machteld, Cornelis et Lysbeth. L'aîné, Adriaen, avait épousé le 16 juin 1617, Lysbeth, fille de Me Simon van Leeuwen, et en eut trois enfants, Jan, Cornelis et Cornelia. D'abord cordonnier, il devint depuis meunier et avait son moulin situé à l'autre côté du Rhin, vis-à-vis de celui de son père, et sa maison sur la rive du Rhin, tout près du Weddesteeg. Willem de son côté, demeurait alors chez Jan Gerritsz., boulanger au Koepoortsgracht.

Le cercle des artistes n'avait pas subi beaucoup de changements. Van Goyen était encore à Leyden et continuait la série de ses paysages; Bailie s'occupait de ses por-

---

[1] Cette profession est indiquée dans son contract de mariage de 1617, trouvé par M. R. Elsevier.

traits dessinés minutieusement à la plume et rehaussés de couleurs; van Schooten achevait ses officiers de la garde civique pour la Salle du Doelen; Esajas van de Velde, demeurant ordinairement à Leyden, était toujours inépuisable en paysages, escarmouches, chasses et autres scènes de genre.

Rembrandt se fixa chez ses parents, et y resta jusqu'en 1630. L'amour des voyages ne s'empara pas de son esprit. C'est un fait digne de remarque, qu'avec cette âme avide de connaissances au sujet de l'art, où fermentaient les plus grandes aspirations, il ne se soit pas senti attiré par le prestige de l'Italie. Certes la fortune de ses parents ne se serait pas opposée à son départ. Mais cet homme d'une trempe si forte, d'un caractère si original et si indépendant, avait une autre mission que d'être le reflet d'un art étranger. Non seulement l'art Hollandais, mais encore le principe même de l'art de l'avenir allait se réaliser en lui. Il faut qu'il ait eu conscience du but qu'il se proposa et une audacieuse conviction de sa mission. Il savait qu'ailleurs la peinture était dans une période de stagnation; qu'une ère nouvelle se préparait dans son pays-même. Rien, pas même les exemples séduisants des grands Italiens du 16e siècle, pas même la gloire et tout l'éclat du talent de Rubens, n'ont pu un instant éblouir ni ébranler la forte conviction du jeune artiste. Il était soi et voulut le rester.

La nature était l'objet de ses études profondes. Vous l'auriez pu voir penché sur le rempart en face de sa demeure, épiant les pâturages, les bois et le Rhin serpentant; ou dans les environs de la ville, étudiant le paysage plat et spacieux, coupé par des eaux scintillantes, garni de distance en distance par des touffes de bois qui renfermaient des fermes et des granges. Ou bien encore, il scrutait les effets des bandes d'ombre et de lumière alternant sur la terre à mesure que les nuages se déroulaient dans les airs; épiait

les mille effets et les éclats fulgurants du soleil, les harmonies des couleurs et des tons et la transparence des ombres. Sans doute il y voit des choses auxquelles l'on n'a pas encore pensé. Constamment en relation avec la nature, il la retrouve dans l'homme. Chez lui c'est l'homme qu'il étudie, sa physionomie, ses traits les plus délicats; il fixe ses mouvements, il saisit ses expressions au vol. Ses modèles sont, entre autres, sa famille, et surtout sa propre figure, qui lui livre le fond de mille expériences. Et toujours, avec le caractère spécial, avec la vie de ses sujets, c'est de la lumière qu'il s'occupe. Jamais œil d'artiste n'avait découvert encore toute la poésie, tout le charme mystérieux de la lumière, comme elle se révéla à cet œil, ni ne l'avait posé comme principe et point de départ pour la peinture. La nature frappa cette âme poétique par son côté pittoresque, par sa couleur, sa lumière, ses formes caractéristiques, mais surtout par sa *vie*. Il s'associa aux efforts de ceux de ses prédécesseurs qui avaient déjà réalisé quelques parties de ses rêves et de sa main puissante il alla porter ces principes à leur comble, puis, pareil à Shakespeare, réunit à un degré inconnu les formes caractéristiques du naturalisme le plus sain et le plus vivant, à une fantaisie ardente et pleine de mystère [1].

Encore quelques années de ces études profondes et originales, dont les essais nous sont inconnus, et — ruisselant de lumière — le soleil apparaît au dessus de l'horizon,

---

1 Il est inutile de réfuter cette ineptie que Rembrandt devrait en partie sa couleur foncée et ses traits de lumière concentrée au jour entrant par une petite fenêtre dans le moulin où il aurait travaillé. Un moulin comme celui de ces temps-là n'était pas habité. Et nous savons d'ailleurs que les parents van Rijn occupaient une maison plus confortable.

C'est en 1628 [1]. Rembrandt débute par des portraits, et la première œuvre qui nous soit restée de lui, est le portrait de sa mère.

Il a fait d'elle une quantité de portraits peints et gravés. Parmi les femmes âgées dans son œuvre gravé, il en est sept qu'on peut regarder comme figurant les traits de sa mère. Trois pièces portent le monogramme des premières années RH., accolés, c'est-à-dire Rembrandt Harmens [2], et de ces trois, deux sont pourvues en outre de la date 1628. Ces estampes, de petite dimension, représentent la vieille femme en buste, l'une de face et coiffée d'une cornette, l'autre de trois quarts et portant une coiffe. C'est une femme d'un caractère fortement accentué. Son fils a dû lui res-

---

[1] 1628 est la date de la première œuvre authentique de Rembrandt que je connais. Toutefois il doit en être d'antérieures à ce temps. Comme il serait d'un grand intérêt de vérifier l'authenticité des œuvres antérieures dont j'ai trouvé quelque notice, je fixe l'attention des connaisseurs sur les pièces suivantes:

1617. Un paysage, (tableau) signé R. van Rijn 1617, trouvé en 1842 à Schiedam (en Hollande) et mentionné comme tel dans une revue Neerlandaise *de Beeldende Kunsten*, année IIIe, pag. 130.

1626. Dans une vente qui a eu lieu à Paris en octobre 1859 à l'hôtel Drouot, a paru un „*fort beau dessin à la plume de R.*" daté 1626, signé R. v. R. Ce dessin d'un „*grand caractère*," représentait une descente de croix.

1627. Le catalogue de la Galerie Schönborn à Pommersfelden de 1857, mentionne sous le nom de Rembrandt, un tableau signé R. f. 1627, *St. Paul dans la prison*, sur bois haut 2′ 5½″, large 2′.

Quant à la date 1622, que nous annoncait un article sur la galerie du comte de Morny dans la Gazette des beaux-arts du mois d'avril 1863, les connaisseurs de Rembrandt y auront de suite reconnu une erreur. Le chiffre 2 doit avoir une queue; c'est évidemment un 3, et la date 1632. Puis le tableau n'est pas de Rembrandt. On peut consulter à cet égard une note d'un connaisseur auquel on peut se fier, publiée dans l'article sur la même galerie dans l'Annuaire des artistes 1862, pag. 126. M. Bürger a reconnu dans ce tableau l'Enlèvement d'Europe, une peinture de G. van den Eeckhout.

[2] Ces lettres ne représentent pas comme on l'accepte généralement Rt, mais RH, Rembrandt Harmens.

sembler. Les yeux quoique adoucis par l'âge ont le même galbe, il y a les mêmes accidents autour des sourcils et vers la naissance du nez, la même expression contractée vers les régions visuelles. La bouche a un pli d'ironie dans les coins, et comme chez Rembrandt un caractère décidé.

Dans ces deux estampes, (Blanc, 192 et 193) gravées légèrement et terminées à la pointe sèche, l'artiste se montre déjà maître dans ce genre de gravure. Aucune faiblesse ou indécision ne trahit la main d'un débutant. Les tailles ont toute la liberté, la spirituelle facilité des œuvres postérieures; l'accentuation des traits, le dessin des méplats du visage, le modelé de la chair, l'expression, la vie y sont présentes à perfection.

L'année 1628, remarquable par les deux premières œuvres datées du jeune maître, l'est encore à un autre titre.

En 1609 un jeune homme, natif de Harlingen, en Frise, verrier de profession, épousa à Leyden une jeune personne de cette ville. Il se nommait Douwe Janszoon. Un de ses enfants, né en 1613 se nommait Gerrit Douwensz. (fils de Dou). Montrant des dispositions pour l'art, il fut placé à sa neuvième année, par son père chez le graveur Bartholomeus Dolendo, peu de temps après chez le peintre sur verre Pieter Kouwenhorn. Mais son talent se dirigeant vers la peinture à l'huile, on sollicita pour lui l'enseignement de Rembrandt, et Gerard Dou, âgé de quinze ans, entra comme élève dans l'atelier de l'artiste qui n'était lui-même qu'un jeune homme [1].

De 1629 une seule eau-forte nous est restée, un portrait de l'artiste lui-même. C'est le buste d'un jeune homme

---

[1] Orlers.

à cheveux hérissés et en partie frisés, vêtu d'un habit à collet. La gravure est à grosses tailles [1].

A ces débuts appartiennent peut-être encore quelques unes des têtes de jeune homme ressemblant à Rembrandt, et des pièces marquées du monogramme spécial à ses premières années[2]. Mais c'est dans l'année 1630 que l'activité de Rembrandt augmente considérablement. D'une pointe, tour à tour fine ou large, toujours spirituelle et libre, il attaque vaillamment le cuivre. Ce sont des esquisses de gueux et de gueuses, des études de vieilles têtes expressives et prêtant au pittoresque, toujours des effigies de sa propre face; enfin un sujet nouveau emprunté aux évangiles, Jesus présenté au temple. La gravure est ordinairement encore légère et peu travaillée. Dans les gueux et mendiants la pointe fine se plaît à tracer avec esprit les contours pittoresques, à reproduire le caractère typique des figures et des costumes. Dans les bustes il attaque le modelé, les ombres des plans, le rendu de la chair et des traits de la figure. Dans ses propres portraits, dont cinq sont relatés par Wilson, il retrace les métamorphoses de sa physionomie expressive, tantôt riante ou faisant la grimace, tantôt avec la bouche ouverte, les yeux dilatés ou les sourcils froncés. Grâce à ces estampes autobiographiques, le visage avec son caractère et ses divers mouvements nous est familier. Rembrandt est alors un jeune homme robuste; sa tête est pleine et vigoureuse, des cheveux blonds l'encadrent en longues touffes

---

[1] Claussin dans son Supplem. restitue à l'année 1629 cette estampe, dans laquelle il a reconnu avec raison le portrait de R. Classin suppl. no. 11.

[2] Le nom de Rembrandt et la date 1629 se trouvent encore sous une eau-forte d'après ce maître, représentant un buste d'homme, ¾ à gauche, visage rond avec moustache mince; la tête enveloppée d'une sorte de turban, composé d'une toile enroulée autour d'un bonnet en fourrure. Un manteau à bord fourré enveloppe le corps.

épaisses et frisées, de légers poils naissent au-dessus des lèvres et autour du menton, la bouche est grande, les lèvres fermées et les coins annoncent une fermeté inébranlable. Mais les yeux surtout annoncent le peintre. Ce ne sont pas des yeux de penseur. L'action de voir y est pénétrante, et toute l'expression du visage est concentrée dans les régions du front autour des yeux. Les plis, les bosses autour des sourcils et la naissance du nez démontrent vers quel côté la cervelle est constamment occupée.

Ces yeux perçants couvent la lumière et se rétrécissent comme des griffes pour saisir les formes et les effets.

Ces portraits, dont les conceptions diverses dépeignent la fierté, l'audace et le penchant fantasque du caractère, montrent les préoccupations artistiques du jeune peintre. Déjà il étudie les divers sentiments et expressions de la face humaine, et les variétés, les jeux et reflets de la lumière.

Un mot encore sur sa première page biblique. Là encore, comme dans ses autres sujets déjà mentionnés, il se place d'un bond sur le terrain qu'il n'a jamais quitté, celui de l'humanité. Aucun souci du surnaturel, de l'héroïque; aucune indécision; dès son début, pleine conscience de ce qu'il veut, conviction claire.

Cette première page biblique qui nous est restée de lui, c'est la présentation de Jesus au temple (Blanc 24).

Marie, habillée comme une simple bourgeoise, est agenouillée devant Simeon qui tient l'enfant. Joseph à genoux à sa droite. A la gauche de Marie, la figure d'Anne et l'ange aux ailes déployées qui lui montre l'enfant. Souvenir de ses études de gueux, un homme estropié de la jambe fait partie du public qui assiste à cette simple scène. La planche est gravée légèrement.

Enfin dans cette même année 1630 nous rencontrons le peintre!

On ne peut constater que deux tableaux de cette année. De l'un l'existence n'est connue que par une estampe de Schmidt d'après lui, portant l'inscription RI v. Rijn pinx. 1630. C'est un philosophe dans une grotte.

L'autre heureusement existe et j'ai pu l'étudier à la galerie électorale de Cassel. C'est le portrait d'un vieillard maigre et petit, à grande barbe blanche, et la tête couverte d'un baret foncé. Il est en buste, sans mains, de trois quarts à gauche, la tête un peu penchée en avant. Il est vêtu d'un pourpoint très foncé et porte autour du cou une double chaîne d'or avec croix qui pend sur la poitrine. Le tableau porte la signature authentique RI 1630 [1]; le panneau a 2 pieds 2½ de hauteur, 1 p. 9, de large. Il est de forme octogone [1]. La pâte est assez abondante, à touches visibles; c'est beaucoup et continuellement travaillé, d'une exécution serrée et très détaillée. Les poils de la moustache et de la barbe, les rides et les rugosités de la peau sont soigneusement détaillées. Mais ce qui nous intéresse infiniment, c'est la manière dont le portrait est éclairé. Là encore, quoique évidemment sans la puissance entière dont il fera preuve plus tard, la conception artistique se révèle pleinement. Le peintre se trace de suite son chemin, et n'aura plus qu'à pénétrer plus avant. Supprimant les mains, que l'éminent coloriste saura plus tard rendre inoffensives par d'autres moyens ingénieux, refoulant tout ce qui est secondaire dans des pénombres, c'est la tête qu'il rend lumineuse. Tout le systême de ses portraits est là. Et cette lumière, forte sans heurter les ombres, possède déjà à un degré remarquable le charme lumineux et fascinant. Le peintre de ce buste se range de suite parmi les partisans

---

[1] Le premier qui ait fait mention de cette date est M. Bürger. Galerie Suermondt, suppl. p. 122.

du coloris brun et chaud; mais quelle originalité cependant dans le maniement de ces éléments! Aucun de ses compatriotes n'avait encore entrevu ces hauteurs. Cette manière d'éclairer une face, d'y mettre cette lueur magique, de concentrer dans cette force lumineuse l'intérêt du *sujet* ainsi que celui de la *peinture*, de refouler le secondaire dans l'ombre, et de maintenir néanmoins dans une parfaite unité et l'ombre et la lumière, de les harmoniser dans une seule et même gamme, c'est là le trait génial, qui éclate déjà dans cette œuvre juvénile, et qui est une des causes de la fascination qu'exercent tous les portraits du grand initiateur de cette conception.

Avec la connaissance de ces œuvres nous nous expliquons déjà parfaitement l'éclat subit qui suivit ses débuts. Déjà en 1630 le fils de Harmen van Rijn était renommé. L'histoire anecdotique raconte son succès chez un connaisseur à la Haye, son voyage vers cette place, ses aventures avec la voiture de poste à son retour. Quant à ce dernier conte, je le regarde comme absurde. Il est forgé ou enjolivé après coup par Houbraken, afin d'ajouter par le trait d'avarice, qui s'y fait jour, à l'inculpation de cupidité sordide inventée encore par Houbraken le premier. C'est surtout à Amsterdam où l'on se rappelait peut-être le formidable élève de Lastman, que son talent trouvait un accueil flatteur, et même à ce qu'il paraît avant 1630. Car maintesfois il avait été sollicité, dit Orlers, de venir dans cette ville, soit pour faire des portraits, soit pour livrer d'autres tableaux. Il résolut alors de suivre sa destinée et de se fixer dans la grande ville, qui offrait un milieu plus convenable et plus fertile à l'épanouissement de ses forces.

Un jour en 1630 il s'embarqua, et mit pied dans la grande ville sur l'IJ.

Ici nous quittons notre peintre. Dans le groupe des peintres de ces temps, les plus vieux commençaient à être obscurcis, aux plus jeunes et aux plus forts se mêla la génération nouvelle, Koninck, Lievens, Brouwer, Cuyp, Terburg, Ostade, et bientôt nous verrons Rembrandt à la tête du mouvement artistique, qui dans son essor, assurera à l'école Hollandaise du 17e siècle, sa place parmi les grands événements de l'histoire de l'art.

PIECES A L'APPUI ET SUPPLEMENTS.

EXTRAITS DE PIECES AUTHENTIQUES.

Mariage des parents de Rembrandt.

Harman Gerijtsz., molenaer van Leyden, vergeselschapt met Cornelis Claesz., mede molenaer sijn behuwd vader, met Neeltgen Willemsdr., mede van Leyden, vergeselschapt met Willem Adriaensz. Zuytbrouck haer vader en Lijsbeth Cornelisdr. haer moeder.

Registres des mariages à l'hôtel de ville de Leyden, au 21 sept. 1589.

Mariage de la sœur de Harmen

Pieter Claes, van Medenblick, met Marijtge Gerritsdr. van Leyden, vergeselschapt met Lijsbeth Roelen haer moeder.

Mariés à l'hôtel de ville de Leyden 13 avril 1584. L'annonce du mariage avait eu lieu le 29 mars.

Acte du partage de l'héritage des grands-parents de Rt.

Wees en Arm-Boek
Register A, folio 79 verso.

Alsoe Harmen Gerijtsz. molenaer, ende de kindere van Marijtgen Gerijtsdr. die zij geteelt heeft aen Pieter Klaess van Medenblick in zijn leven schipper, ...

t samen bij 't overlijden van Elysabeth Harmansdochter heurluyder moeder ende beste moeder geweest zijnde, oock huysvrouwe van Cornelis Claess van Berckel molenaer haere tweede man, onder andere aenbestorven es seeckere huysingen en erven, staende ende gelegen binnen deser stadt Leyden, beneffens den andere omtrent de Pellecaen ende Weddestege bij de Witte poort, int geheel belent ende belegen hebbende aen deen sijde ten noorden door Claes Cornelisz molenaer en daer aen de vestsloot deser stede, ende aen dander sijde ten suyden de voors. Harman Gerijtsz. Molenaer selffs mit sijn huys ende erff eertijds bij hem van sijn stieffvader ende moeder voornoemt gecoft, streckende voor vuyt de Weddestege tot achter aen de huysingen en erffe aencomende Meester Jacob Roeloffsz., en nyet langer van meeninge sijnde mitten anderen in gemeenschappe te blijven soe sijn de voors. Harman Gerijtsz. molenaer ter eenre Ende Marijtge Gerijtsdr. voors. in den naem en van wege haere weeskinderen als wesende Usufructuarise van de selve haerer weeskinderen onroerende goederen geholpen bij Cornelis Claessz. van Berckel molenaer haer stieffvader ende gecoose voocht In dese saecke, enz.... overeengecomen...

In den eerste dat Harmen Gerijtsz. voors. voor sijn helffte in rechter eygendom hebben sal de huysinge en erffve mit 't nyen achterhuysge en erve, wesende de suytsijde belent aen deen sijde ten suyden bij Harman selffs, mit sijn voorschreven eyge huysinge en erffve en aen dander sijde de kinderen van Marijtge Gerijts. voors. mit 't volgende percheel streckende voor vuyt de Weddestege tot achter aen Mr. Jacob Roeloffszs erve off tuyn toe, ... mits dat Marijtge Harmansdr. sijn moeye haer leven lang geduyrende 't voorschreven achterhuysge sonder eenige huyr daer offte betalen sal blijven bewoonen en dat se haer overpat ende uytgang

over 't erffve en deur de poort oft huysinge van de voors. kinderen aen de noortsijde hebben sal; —

Item de middelgevele aen noortsijde van Harmans percheel sal trechte scheyt, ende tusschen hem en sijn susters kinderen gemeen zijn; — ende sal voorts uyt deselve middelgevel en scheytmuyr recht uyt reyende over 't erff tot op drie roede voeten nae recht beneden den noortoosthouck van 't voors. achterhuysge voor dese reyse gemaeckt werden een houten scheyt, — en na Marijtge Harmans overlijden sal Harman Gerijtsz. tsijnen costen dat tselve scheyt verlengen tot aen de scheytmuyr om alsoe van den anderen gescheyden te blijven; —

Daer jegens de kinderen van Marijtge Gerijtsdr. voor haer helfte mede in rechter eygendom hebben zullen de huysinge en erve noortwaerts aen de westsijde gelegen, belent aen deen sijde ten suyden 't parcheel ende huysinge den voors. Harman Gerijtsz als hyervore aenbedeelt, ende aen dander sijde ten noorden voor Claes Cornelysz. Molenaer ende daeraen de vestsloot daeronder gaende, streckende voor uyt de Weddestege tot achter aen des voors. Meester Jacobstuyn en erffve toe; —

Item de deur mit het cossijn inde voorsz. scheytmure jegenwoordich staende, sullen bij Harman Gerijtsz. wechgenomen en de gaete van dien tsijnen coste mit steen ende calck toegemetselt werden; sal oversulcx Harman Gerijtsz. ingang in de Weddestege moeten maecken.

Ten laetsten sal Harman Gerijtsz. aen sijn voorsz. susters kinderen toegeven in eens in baeren gereden gelde de somme van Hondert Carolus guldens te 40 grooten vlaems 't stuck....

geonderteyckent op ten 25ᵘ Aprilis
Anno 1600;

etc.

Wees en Arm Boeck lett. A. folio 121 *verso.*

La teneur de cet acte de 1601 *est mentionné à la page* 22 *et* 23.

Le jardin en question est circonscrit ainsi:

Zeecker tuyntgen groot in 't geheel omtrent 18 roeden lands, gelegen tegen Corn̄. Claesz. van Berckel buyten de Rijnsburger poorte in den ambachte van Ougstgeest, belent ten oesten de voorn̄. Corn̄. Claesz. en ten westen Lucas Trelcatius predicant, streckeñ. voor van heerwech tot achter in den Rijn.

Dans cet acte de 1601 *se trouve pour la première fois le nom de van Rijn, „Harman Gerijtsz van Rijn."*

Documents concernant le moulin.

Livre des Privilèges de Leyden E. pag. 367 *verso à la date* 23 *nov.* 1574. *Jan Cornelisz. Schagen (le jeune) et Lysbeth Harmansdr. veuve de Gerrit Roelofsz. font construire ensemble un moulin* „op de Walle van de Wittepoort, ter plaetse daer de Arck en Pellicaen gestaen hebben."

Ce Pellicaen était la tour, et après la démolition de celle-ci, le bastion au coin septentrional du rempart.

Opdrachtsregisters lett. E. pag 305, — 3 sept. 1575. *Cornelis Claes, meunier, mari et tuteur de Lysbeth Harmansdr, veuve de Gerrit Roelofs, vend leur moitié du moulin à Jan Gerritse, avec deux petites bâtisses ou granges au pied de ce moulin, sur le lieu où auparavant se trouvait le Weddesteeg, pour* 1000 *florins.*

Deux lettres sur parchemin, du 4 *août* 1575, (*copiées dans le grand livre des Privilèges E. pag.* 394 *verso et* 395 *etc.*) *délivrées à Cornelis Claesz. et son épouse Lysbeth Harmansdr.,*

par lesquelles le magistrat de la ville donne permission, moyennant un payement de 4 *florins* 10 *sous, de faire élever un moulin. Ce moulin était bâti en bois et fut achevé en août* 1575.

Opdrachtsbrief, lett. *E.* pag. 323 :

Leste november 1575: Wij schepenen enz. oorconden dat voor ons gecomen es Cornelis Claes, molenaer, als man en voocht van Lysbeth Hermansdr., en verclaerde dat sijn voors. huysvrouw zekeren tijt voorleden en alleer hij deselve heeft getrouwt van de Edele Joncheer Jan van der Does Heer tot Noortwijk gecoft heeft zeeckere coornwintmolen, dewelcke in de ambachte en heerlijkheyd van Noortwijk staende was, en bij sijne voors. huysvrouw binnen deser stede gebragt, gesteld en opgerigt is op het molenwerf gelegen noortwaerts dicht aen de Witte poort, — en bekende daarvoor schuldig te sijn *f* 900.

Notices fournies par M. Elsevier:

1602. Harmen Gerritsz. van Rijn comt vijff achte parte aen dese moolen en Corn. Claesz. comt drie achte parten, daeronder 't eene achte part begrepen es 'twelck hij van de Weeskinderen van Marijtge Gerritsdr. heeft gecoft mit een huysge in de Weddesteech tsamen om XV^{C} gl.

1606. Cornelis Claesz. van Berckel ende Harmen Gerritsz. van Rijn hebben tsamen de gerechte vierde part van dees moolen vercoft aen Claes Cornelis molenaer.

1627. Een vierde part met een vierde part van de gereetschappen daertoe behoorende is bij Adriaentje Rembrandtsdr. wed^{e}. van Cornelis Claesz. molenaer, vercoft aen Claes Corn. molenaer.

1636. De helft van dese molen mette gerechte helfte van alle gereetschappen, is bij Adriaen Paets Notar. als

gestelde executeur van de uyterste wille van Za. Brechtgen Mourijnsdr. van Swanenburch wede. van Za. Claes Cornelis van Berckel vercoft aen Clement Lenaertsz. van Ruys molenaer.

1640. De helft van dese molen bij scheydinge aanbedeelt Adriaen Harmansz. van Rijn,
en is bij Harmansz. van Rijn speciael verbonden om den E. mr. Rembrant van Rijn sijn broeder voor eene somme van 3565 gulden.

5 July 1646, Gerechtdagboek *Y*, bl. 55:

Aen de E. Heeren van Gerechte deser stadt Leyden

Vertoont — Adriaen Harmanszoon van Rijn, moutmolenaer aende molen staende opt bolwerck aen de Wittepoort, hoe dat hij suppliant hebbende door ordre van UE. achtbare sijn voors. moutmolen verset uytte noortsijde van de Wittepoort over d'selve heen tot op de suytsijde vant bolwerck aen de voors. Wittepoort — etc. versoeckende UE. achtbare ten dienste van sijn genoemde molen mede te doen maeken steene trappen.

Geconsenteert, etc.

1647. Clement Leenders van Ruys heeft sijne helfte van de molen en van de gereetschappen vercoft aen Adriaen Harmansz. van Rijn.

1651. De helfte is bij Adriaen Harmansz. van Rijn vercoft aen Pr. Reyniersz. van Meckelenburch.

1654. De helfte is bij Elisabeth Simonsdr. van Leeuwen wede. en boedelhoudster van Za. Adriaen Harmansz. van Rijn onder andere huysen belast met een losrente van *f* 50 s'jaers om Jan van Caerdecamp.

1659. 1/4 van dese molen en de gereetschappen is bij Lysbeth Symonsdr. van Leeuwen, wede. van Adriaen Harmensz. van Rijn vercoft aen Cornelis Arentz. van Rijn.

1663. De helfte van dese molen is bij Cornelis Adriaensz.

van Rijn en Matthijs van Caester getrouwt met Cornelia Adriaensdr. van Rijn, vercoft aan Quyringh Cornelisz.

etc.

Vente d'immeubles à Harmen Gerrits.

Prothocol van Opdrachts ende Waerbrieven, Begonst in den jare 1589:

Wij..... schepenen te Leyden, oorconden dat voor ons gecomen ende verschenen es Cornelis Claeszoon, molenaer, Ende bekende vercoft te hebben..... Harmen Gerritsz. molenaer sijn schoonsoon de helfte van zijne moutmolen staende op deser stede walle bij de Witte poorte mit de helfte van alle de gereetschappen —

— vorder zoe vercoopt hij den voorsz^n^. Harmen Gerritsz. de zuytzijde vant Molenhuys tot de voorsz. molen behorende ende staende beneden de walle aende Weddesteech, streckende tot aen de camer derzelver huysinge leggende aende noortzijde die de voorn̄. Cornelis Claesz. aen hem behout, Ende ten laetsten zoe vercoopt hij noch — Een nieūt gemaeckt huysken staende aen de oostzijde van het voorschreven gedeelte der molenhuyse leggende aende zuytsijde mit 't geheele erff van dien, belent ende gelegen hebbende deselve vercofte gedeelten der molenhuyse ende erve ten zuyden Aernt Jansz. Smit mit een ganghe deurgaende, leggende mede aen de zuytsijde van 't voorschreven molenhuys, gelijck dat jegenwoordelicken affgeheynt ofte gemetselt es, streckende voor vuyt de voorsz. Weddesteech achter aen den thuyn van Mr. Jacob Cornz. (Westkorst) chirurghijn, —

noch gestipuleert dat de voorn̄. Harmen Gerritsz. alle het

vercofte voorseyt den eersten Septemb. anno 1589 zal aenveerden, —

voorts zoe bekende hij comparant hem ter zaecke van de geroerde vercopinge al wel voldaen te zijn — mit een schultbrieff innehoudende de somma van 1800 gulden van 40 groon 't stuck, te betalen staende opte termine hier naer volgende, etc.

Mariage de Adriaen van Rijn.

16 Juny 1617.

Adriaen Harmens van Rijn, schoenmaker, jonkm. van Leyden, vergeselt met Harmen Gerrijts van Rijn, sijn vader; met Lysbeth Symonsdr. jd. van Leyden, vergeselt met Pietertje Symonsdr. haer moeder.

GENEALOGIE DE REMBRANDT.

Généalogie de R

GERRIT ROELOFSZ. OU ROELENS
mort avant 1574 à Leyden
épouse
ELISABETH OU LYSBETH HARMENSDO
morte à Leyden 1600.
Elle épouse en
vers 1
CORNELIS CLAE
il vit encore
En 1601 il s

HARMEN OU HARMAN GERRITSZ. van Rijn.
meunier à Leyden.
né à Leyden 15 + — 65.
mort „ „ vers 1632.
épouse 8 oct. 1589 dans
l'église St. Pierre à Leyden
NEELTGEN WILLEMSDR. VAN ZUYTBROUCK.
fille de Willem Adriaensz. van Zuytbrouck
boulanger à Leyden et de Lysbeth Cornelisdr.
née à Leyden
morte sept. 1640 à Leyden
ensevelie 14 sept 1640 dans l'église St. Pierre.

1.
ADRIAEN
né à Leyden 1590.
mort vers 1654.
épouse 1617.
ELISABETH SIMONSDR. VAN LEEUWEN.

JAN ADRIAENSZ. VAN RIJN.
CORNELIS ARENTSZ. VAN RIJN.
CORNELIA ADRIAENSDR. VAN RIJN.
épousa
Matthijs Thijsz. van Caester.

2.
GERRIT
mort à Leyden
sept. 1631.
enseveli 23 sept.
1631, dans
l'église de St.
Pierre.

3.
MACHTELD
morte avant
1640.

4.
CORNELIS
mort avant
1640.

5.
WILLEM
boulang
né à Leyden
épouse
30 juin 1
WILLEMGEN PI
veuve
Jacob Symon va

INCONNUS.

Ensevelis	3 nov.	1688	Bartholomeus van Rijn.	
dans la	27 juin	1695	Pieter	„ „
Westerkerk	2 août	1698	Cornelis	„ „
Amsterdam	29 janv.	1728	Gerrit	„ „

rmens van Rijn.

HARMEN.

LYSBETH HARMANSDR. MARYTJE HARMANSDR.

rckel.

IAENTJE REMBRANDTSDOCHTER.

MARYTGE GERRITSDR. VAN RIJN
morte à Leyden dec. 1600
épouse 13 avril 1584.
PIETER CLAESZ., VAN MEDENBLICK
fils de Claes Pietersz. v. Medenblick.
mort à Leyden avant 1600.

6.
REMBRANDT
à Leyden 15 juillet 1607.
mort à Amsterdam
Mardi 8 oct. 1669 dans la
Westerkerk.
épouse
juin 1634 à Bildt en Frise
SASKIA VAN ULENBURGH,
juillet 1612 à Leeuwarden
de Rombertus van Ulenburgh
mort juin 1624,
kje Oesinga, morte 17 juin 1619.
morte à Amsterdam juin 1642.
ensevelie 19 juin.

7.
LYSBETH
vit encore
en 1646.

NEELTJE
née 1584.

GERIT
né 1586.

MARYTJE
née 1588.

PIETER
né 1590.

Rembrandt
épouse en secondes noces
vers 1656. . . . . .
deux enfants.

1.
Un enfant; enseveli
13 août 1638
dans la Zuiderkerk.

2.
TITUS.
né à Amsterdam juin 1641.
mort „ „
enseveli 4 sept. 1668 dans la Westerkerk.
épouse
MAGDALENA VAN LOO, de Amsterdam,
née 1641.
fille de . . . . . van Loo
et de Anna Huybrecht.
morte . . . ensevelie 21 oct. 1669
dans la Westerkerk
à Amsterdam.
Un enfant.

NOTES RELATIVES AUX SWANENBURCH.

En 1515 nous rencontrons un Reyer Claesz., membre des Quarante, portant les armes des Swanenburch, avec la brisure d'un cor en or.

Remarquons qu'il se trouve vers 1500 parmi les ancêtres du poète Reyer Anslo, à Amsterdam, un Reyer Claesz., et que dans la famille des Anslo le nom de Reyer, — qui est équivalant à Remmer, Rembert, Rembrandt — est fréquent. Les Anslo seraient-ils donc aussi de cette même famille des Claesz.? Les relations de Rembrandt et du ministre Anslo se baseraient-elles aussi sur des relations de parentage?

Maître Joost van Swanenburch, de 1604—10 greffier, de 1610—20 secrétaire de la ville de Leyden, avait épousé une fille de maître Simon van Veen, fils de Cornelis van Veen. Cornelis van Veen, le père du peintre Octavius van Veen, était membre du collège des Quarante; en 1565 il était un des quatre bourgmestres, en 1570 *weesmeester*. C. van Veen était donc constamment en relation d'affaires avec Isaac Nicolai; et cela peut l'avoir conduit à confier l'éducation artistique de son fils Octavius à son collègue dans la magistrature.

Octavius, né en 1556 à Leyden, a reçu l'enseignement de Nicolai jusqu'à sa quatorzième année. Il a fait des études classiques à l'école latine de Leyden. On sait que

Harmen van Rijn avait l'intention de faire suivre son fils les mêmes études. C'était, on en voit plusieurs exemples, dans le goût de ce temps.

Sur Isaac Nicolai on trouve encore quelques particularités dans l'ouvrage de M. Kramm, *les Vitraux de l'église de Gouda.* Les cartons très bien dessinés par Nicolai pour les vitraux no. 25 et 26, sont conservés dans les archives de la dite église. Ils sont dessinés sur un fond grisâtre en lavis à l'encre de Chine, avec des rehauts de blanc. Ils portent l'inscription *Isaäk Nicolai Swanenburg delineavit, Cornelis Klok pinxit,* Lugdunum Batavorum 1603.

Dans le recueil nommé *De Navorscher* t. VII. p. 328 M. Rammelman Elsevier a publié le compte suivant:

29 Mei 1601 Aen Mr. Isaac Nicolay (van Swanenburg) onsen medebroeder in de Vroedschappe (notre confrère dans la magistrature) een somme van *f* 175.— van XL grooten tstuck, in betaling van het teyckenen ende maecken van het cleyne ende groote patroon van de glaesseveynster die van deeser stede weegen ende tot eere van dien geschonken is in de kercke van der Goude, daerinne afgebeelt staet 't ontset van Samaryen van de belegeringe Benhade des Syrische conincx.

Aen Mr. Cornelis Clock voor 't schrijven maecken ende opleveren *f* 600.— ende ten laetste nog een somme van seven gulden over 't papier op de voors. patroonen gelevert, bedragende te zamen 632 gl.

Il est dit dans ce compte que Nicolai a reçu pour le dessin du *petit* et du *grand* carton 175 florins; et on pourrait en conclure que ce peintre avait fait non seulement un petit dessin, mais encore un *grand patron*, de sorte que le carton, conservé à l'église de Gouda, pourrait être de sa main. Cependant le second alinea fait mention de sept florins, payés à maître Clock pour le *papier des patrons*,

de sorte que les cartons destinés à être calqués sur le verre paraissent être faits par Clock. Nous ne saurions décider si ce sont là les cartons conservés à Gouda.

Willem Isaacsz. van Swanenburch. Mr. Nagler a donné dans son Dict. des artistes (Künstlerlexicon) la liste de ses gravures. M. Kramm rapporte qu'il n'a atteint que 31 ans. Les anciens biographes, Orlers, van Mander, Houbraken ne mentionnent pas son âge. Mais tous conviennent qu'il est mort en 1612 dans la fleur de l'âge. Cependant j'ai trouvé une gravure par lui d'après Mierevelt, *Paris et les trois déesses*, qui porte l'inscription *sc. et exc.* 1588. Cela ferait reculer sa naissance de plusieurs années. Mais on ne peut pas trop se fier aux inscriptions sous les gravures, faites souvent par des graveurs de lettres et non pas par les auteurs de la planche. Outre cette pièce douteuse la série des gravures de Swanenburch commence avec l'année 1604, et continue jusqu'en 1612. Les estampes qui portent les dates 1618 et 1625 sont probablement des tirages postérieurs de la planche.

Les pièces les plus remarquables de S. sont, le portrait du prince Maurice, figure entière; derrière lui la bataille de Nieuwpoort. Datée 1612. Le portrait du comte Ernest Casimir, 1612; pingebat ad vivum Paulus Mooreelse. P. Jeannin, d'après M. Mierevelt, 1610. Cornelius Musius, d'après le tableau de M. van Heemskerk, gravé par S. en 1611. Non mentionné par Nagler. Le *Thronus Justitiae*, 14 feuilles d'après J. Utewael, avec des inscriptions latines.

Les pêcheurs ou les pénitents de la Bible; 6 feuilles, d'après A. Bloemaert.

Le grand chariot à voile du prince Maurice, construit

par Simon Stevin: 3 feuilles f°. Non mentionné par Nagler.

Le tableau de sa main, signé Willem Swanenburg pinx, a été trouvé par M. Kramm dans le chateau de Zuylen, et représente un Baron van Tuyll van Serooskerke, en cuirasse, l'écharpe orange autour du bras.

Voici le commencement de l'épitaphe en vers, que le savant et poète Petrus Scriverius, l'ami et le voisin de Willem Swanenburch, lui a consacré à sa mort:

Die Leyden komt besien, en wandelt hier ter stede,
Sta hier een weynigh stil. Hier onder rust in vrede
Willm Isacx waerde zoon, van Swaenenburg gheseght;
Wat dat hij was voor een, beyd dat ickt u berecht.
Sijn vader heeft wel eer bestuyrd de Stadt van Leyden:
Hy selffs de schutterij kost wijsselick beleyden,
Van jaeren zijnde jongh, maer oude van verstand,
Beraedigh, wijs en cloeck int geen hij nam bij hand.
En soo de schilder-const en 't teyckenen nae 't leven
Van jongs been in sijn pap hem 't eeten was ghegeven,
Begaff hij hem daer toe, en sneed int kooper root,
Om Lucas wederom te wecken van den doot, etc.

Un autre Willem Swanenburg, mort en 1728, est l'auteur d'une pièce de poésie intitulée Parnas, of de zanggodinnen van een schilder (Le Parnasse ou les muses d'un peintre) 1724. C'est lui encore qui est le peintre de quelques paysages, mentionnés dans les ventes du 18e siècle. J'ajoute ces notices afin qu'on ne soit pas induit en erreur par la similitude du nom.

Les vers qui se trouvent au dessus du tableau de JACOB ISAACSZ. VAN SWANENBURCH, (pag. 51) sont les suivants:

Les lignes 1, 3, 5, 7 se lisent de haut en bas, les lignes 8, 6, 4, 2, de bas en haut:

Als 't volck van Leyden, verhongert schreyde,
Met moedt vertrout, verbeyden moet.
En ongevoedt van monden leeft,
Den segen Gods door regens broot
Siet 's Heeren segen, door storm en regen,
Naer 't woeste wout sich leyden doet,
Broots overvloet ghesonden heeft.
't Volck dat door Mose dwars door de Roo zee,

Orlers, édition de 1614.

NOTES RELATIVES AUX PRECURSEURS.

Pieter de Grebber est un peintre très peu connu et on trouve ses tableaux rarement hors de la Hollande. Le nouveau musée de Haarlem en possède quatre. Ce sont: les œuvres de miséricorde, 1628; berger et bergères, 1628; Barberousse, 1630; Hippocrate, non daté. Tous à figures de grandeur naturelle. Seul entre les musées de l'Europe, celui de Dresden conserve quatre tableaux de lui. M. Schäfer, dans son catalogue de ce musée, les a parfaitement appréciés et leur a consacré une notice intéressante. Ils portent tous, comme les tableaux à Haarlem, les initiales PDG.

L'un qui représente l'enfant Moïse sauvé des eaux, a été vendu d'abord comme un Rembrandt, après on l'a attribué à Bol. Erreurs qui valent des titres de noblesse. Ce sont de plus des indications du caractère distinctif. Le tableau, qui a 6 pieds de haut et 8 pieds 2 p. de large, représente la fille du Pharaon assise sur un trône élevé, habillée d'une robe blanche à manches jaunes et parée d'or et de bijoux. Elle tient l'enfant; ses dames et ses servantes l'entourent. Dans le costume se remarque le turban usité. Fond de paysage plat, coupé par le fleuve, et avec un palais et des arbres.

Le tableau est daté 1634.

Les trois autres sont, un portrait de jeune homme blond, cheveux roux, toque noire à plume blanche; — portrait

de jeune homme avec bonnet fourré; — portrait de jeune homme à habit et bonnet fourrés. Que l'auteur du catalogue ait vu à Haarlem un tableau représentant Jacob voyant l'habit ensanglanté de son fils, cela me paraît une méprise. Serait-ce celui qui représente Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxes?

La date de la mort de de Grebber, n'est pas connue. Si la date que Heller a recueillie sur une des eaux-fortes du maître est exacte, il aurait été encore en vie en 1665.

Theodoor de Keyser.

Pour les de Keyser on peut consulter le livre de M. Kramm; les poésies de Vondel, et de Jan Vos; un article de M. Kramm dans le Tijdschrift voor Geschied. en Oudh. van Utrecht, 1836, pag. 305; un article de M. Bolhuis dans le même recueil, année 1837, pag. 100; l'Architectura moderna, par Sal. de Bray, 1631.

Hendrik de Keyser a eu trois fils artistes; Pieter, architecte et statuaire; Thomas, et Willem peintres. Jakob, frère de Hendrik, est apparemment le père de Theodoor.

Voici les œuvres datées de Theodoor que j'ai notées:

1633. Le grand tableau avec les schutters, à l'hôtel de ville d'Amsterdam;

1638. Les quatre bourgmestres; musée de la Haye.

1639. Portrait d'homme, signé T. D. Keyser, les trois capitales entrelacées. Chez M. Dubus de Gisignies.

1640. Portrait de femme. Chez le même. W. Bürger, Mus. v. d. Hoop etc.

1650. Vieille femme dans un fauteuil, et jeune homme près d'une table; signé T. Keyser. Mus. de Munich.

1654. Portrait de Leeghwater, l'ingénieur.

1657. Thesée et Ariadne. Au dessus de la cheminée de l'ancien hôtel de ville à Amsterdam.

La gravure de Matham, d'après le portrait de J. Bakker peint par Theodoor et dont j'ai parlé pag. 80, porte l'inscription: obiit 27 Aug. a° 1651. aet. 42.

Joris van Schooten.

1626—28, les portraits des officiers de la garde civique. Actuellement à l'hôtel de ville de Leyden. Il reçut *f* 12.— pour chaque personnage, et les frais des panneaux. Là est encore un autre tableau représentant des officiers, signé J. v. Schooten (le J. V. S. en monogramme) fecit 1650.

Joannes van Ravesteyn.

J'ai commis une erreur en disant 1614 la date la plus ancienne dans son œuvre. Il y a un portrait du prince Maurice au musée de Dresden qui est daté 1605.

1614. Portrait de J. Buyesius.

1616. Les officiers de la garde civique sortant du Doelen (à l'hôtel de ville de la Haye). Signé sur la rampe de l'escalier 1616 J. v. Ravesteyn. Les premières lettres J. v. R. entrelacées. Sur panneau. Les officiers, dans leurs costumes pittoresques, avec les écharpes oranges autour du corps, armés de pertuisanes et de mousquets, descendent pèle-mèle les marches du perron du Doelen. Carnations vives et fraîches; un jour égal et clair; belles têtes pleines de vie et de caractère. Le peintre se montre au haut du perron s'appuyant contre la colonne, la main posée sur un casque; habit de soie noire ouvragée; hausse-col en acier; petite collerette montée; la tête un peu chauve, moustaches et mouche.

1618. Banquet du magistrat, recevant les officiers de la garde. Toile; 26 figures de grandeur naturelle à mi-

corps. Ce tableau se trouve également à l'hôtel de ville de la Haye et fut payé au peintre *f* 500.—. Grande composition en largeur. Autour d'une table, couverte d'un tapis brun et rouge sont assis les magistrats; habits noirs, chapeaux noirs à bords étroits, fraises à tuyaux. Le Balluw Willem van Outshoorn, se retourne sur sa chaise, — tête pâle à cheveux gris courts — et, levant le verre rempli de vin du Rhin, porte une santé aux officiers de la garde. Le premier de ceux-ci, habillé de noir avec une écharpe orange, frangée d'or, se découvre et s'incline; sa main droite tient la pertuisane. Derrière lui, deux officiers et deux porte-étendard. Derrière la table, un serviteur près d'un buffet avec des burettes et du pain. Au fond, le mur de la salle, tapissé d'une draperie avec des armoiries. A droite la cheminée. Coloris très foncé, chaud. Dessin, facture, expression admirables.

1619. Portrait de Rombout Hoogerbeets.

1628. Portrait en buste du prince Frédéric Henri.

1629. Portraits en pied de L. Reaal et de son épouse.

1631. Portrait en pied de jeune homme, vêtu de rouge; signé A° 1631 J. V. R., les lettres entrelacées pareilles à celles du tableau de 1616. Se trouve à la Haye.

1633. Portrait d'homme de la famille Nieuwerkerke. Gal. Suermondt, W. Bürger.

1636. Le magistrat de la Haye, délibérant sur la construction du nouveau Doelen. Sur un papier au coin droit en bas, les noms des personnages et *Pinxit Joannes a Ravesteyn privato uniuscujusque sumptu* a° 1636. Quatorze figures de grandeur naturelle; les magistrats, en habits noirs ou foncés, grands cols plissés, chapeaux noirs à larges bords. Grande vérité d'expression. Jour égal sans grands effets de lumière; l'harmonie générale, de tons gris, noirs et verts, un peu sombre. Hôtel de ville de la Haye.

1638. Officiers de la garde avec le porte étendard; six figures de grandeur naturelle à mi-corps, debout, en costumes très bariolés et multicolores. Jour égal et clair. Hôtel de ville de la Haye.

— Portrait de Uyttenbogaerd: obiit 1644.

Portrait d'homme; tête vivement coloriée; chaîne d'or au cou. Au Musée Boymans. Signé J. V. Ravesteyn F., les trois premières lettres entrelacées.

Frans Hals.

On consultera avec fruit les livres de M. Bürger.

Oeuvres datées:

1616. Banquet d'officiers; musée de Haarlem.

Du même temps environ est le grand tableau au musée d'Amsterdam, Hals et sa femme dans un paysage.

1626. Portrait de Scriverius. Gravé par J. v. d. Velde en 1626.

1627. Portrait d'Acronius, professeur à Haarlem, mort en 1627. Ce petit panneau se trouve au musée de Berlin; il porte l'inscription aet. 62 ao 1627.

1627. Banquet d'offfciers; Haarlem.

1627. Banquet d'officiers, signé F. H. Il contient le portrait d'Adriaen Matham. Egalement à Haarlem.

1630. Portrait de femme. Mus. v. d. Hoop.

1633. Assemblée d'officiers; Haarlem. Il contient le portrait d'un Hendrik Pot; c'est peut-être le peintre.

1634. Portrait de Bor; Mus. Boymans, signé aetatis 75, 1634.

1637. 16 officiers; tableau cité par les auteurs comme *la compagnie maigre* (de magere compagnie); à l'hôtel de ville d'Amsterdam.

1638. Portrait de De la Chambre, Suyderhoeff sc. 1638.

1639. Officiers du Doelen de St. George. Parmi eux le portrait du peintre. Haarlem.

1641. Régents de l'hospice de St. Elisabeth. Haarlem.

166?. Portrait d'homme; à M. Henry Farrer: cité par M. Bürger, Manchester.

1664. Deux tableaux; régents et régentes de l'hospice des vieillards. Haarlem.

Jacob Gerritsz. Cuyp.

Cuyp est très peu connu comme peintre de portraits et de figure. Le catalogue de la galerie Fesch lui attribue la Charité de Saint Martin, composition de 12 figures.

Le musée d'Amsterdam conserve de lui encore un tableau de famille.

Le musée Boymans, un dessin à l'encre de Chine; scène de famille.

M. Le Cte Clément de Ris a mentionné encore deux portraits de grandeur naturelle, homme et femme, qui sont au musée de Metz. Ils sont à mi-corps, figures de trois quarts. La femme, en noir, grande fraise, signé Aetatis 52 J. G. Cuyp fecit A°. 1649. L'homme en noir, avec col blanc plat. Signé Aetatis 63 J. G. Cuyp fecit 1649. Le G. et le J. entortillés. Les têtes touchées avec esprit et fermeté. Les vêtements paraissent d'une autre main. Revue Univ. d. b. arts. mars 1863.

Au musée Städel à Frankfurt il y a encore un portrait de femme, et dans la galerie Lazienski à Varsovie un portrait d'homme. Enfin l'exposition marseillaise en 1861 possédait deux beaux portraits à mi-corps, portrait de vieille femme signé aetatis 65 J. G. Cuyp fecit 1649, et portrait d'homme J. G. Cuyp 1646. Tous les deux d'un beau ton doré.

Esajas van de Velde.

1597 est donnée comme année de naissance de ce peintre. Elle devra être reculée peut-être de quelques années. Orlers le cite déjà comme peintre en 1614. C'est la date que portent aussi deux estampes du maître, la baleine sur la plage de Scheveningen, et une vue de village.

1616. Eau-forte, la mort de J. van Wely.

1619. Série de petites eaux-fortes, E. V. V., sujets politiques, — le supplice d'Oldenbarneveld, Ledenberg, le chateau de Loevestein avec Hoogerbeets et de Groot, et Vorstius avec D. Trevel, J. Utenbogaerd et Haen.

1623. Tableau au Mus. Boymans; choc de cavaliers et de soldats; effet d'incendie. E. v. Velde 1623.

1624. Eau-forte; rupture de la digue du Lek.

1652. M. Kramm possède un dessin au crayon, signé E. v. Velde 1652; paysage, vue d'une ville, avec des animaux; sur des ruines est assis un homme dessinant.

Cette date curieuse démontre qu'on s'est trompé en le disant décédé en 1648.

Deux tableaux remarquables comme satire politique: le prince Maurice attachant les grelots à un chat; mus. d'Amsterdam; — et la danse des princes et princesses en présence du vieux Oldenbarnevelt et de sa femme; mentionné par Hoet, Catal. I.

Pieter Molijn.

Son monogramme est $\frac{P}{M}$. Au musée de Brunsvic un tableau à plusieurs figures 8 p. de l. sur 5 de h., Matthieu dans la maison du publicain, appelé par Jesus, est attribué à Claes Moyaert. Cependant, sur un grand livre se trouve le monogramme de Pieter Molijn. C'est un tableau entièrement dans le goût de Rembrandt. Le jour vient de la fenêtre à gauche,

près de laquelle est assis à une table un publicain en costume oriental et d'autres personnages. Les gens sont occupés à ranger des marchandises et des caisses. Jesus entre par la porte à droite, et fait signe à Matthieu. Costumes, dessin, gestes, lumière rembrandtesques.

Quelques paysages de Molijn sont dans le goût de Rembrandt; mais j'hésite à lui attribuer ce tableau d'histoire. Molijn a peint la figure, mais pas que je sache des tableaux de cette grandeur. Toutefois le monogramme paraît décisif. En attendant cherchons et si l'attention se porte sur tous ces maîtres oubliés et ces œuvres dont l'origine est encore douteuse, le jour se fera à la fin. Notons encore de lui un *Choc de cavalerie*, petit tableau, figures de 0,12 cent., qui est au Louvre.; signé du monogramme PM 1643. Le paysage de la Galerie Suermondt est signé P. Molyn, 1633. Une de ses eaux-fortes, paysage avec trois paysans et une femme, est signée de son nom et de l'année 1626.

Roeland Roghman.

Roghman, qui a fait une énorme quantité de dessins — la collection de Ploos van Amstel seule en contenait 241 — n'a laissé relativement que peu de peintures. J'ai trouvé les traces d'une douzaine. Les catalogues de Hoet en mentionnent 7:

Grand paysage, avec figures de Lingelbach, vendu *f* 7.

Paysage avec cascade, vendu *f* 30.

Grand paysage, un de ses meilleurs (sic) *f* 30.

Paysage, figures de Lingelbach, *f* 17.

Paysage, avec ruines et des vaches, h. 1, 6½ large 1, 8½, *f* 16.10.

Paysage, vendu *f* 11.10.

Beau paysage avec figures, h. 37½ large 47 pouces, *f* 22.

A la vente du cabinet du prof. Bleuland, à Utrecht en 1839, a figuré un paysage rocailleux, avec cascade, figures et animaux; peinture vigoureuse et hardie. Toile h. 1, 9, 9; large 1, 7, 6.

La galerie Suermondt contient une magnifique vue de ville; voyez M. Bürger, Gal. Suermondt p. 161 et 29.

Les deux paysages de Cassel.

Enfin il y avait encore un beau specimen de sa peinture dans la galerie Fesch; toile haute 2 p. 6 p. 6 l., large 3 p. 1 p. 8 l. C'était un paysage rocailleux avec de beaux massifs d'arbres et une rivière; — deux hommes pêchent à la ligne; des bergers, des chêvres, des moutons. „Autant par sa couleur chaude et vigoureuse que par l'effet et l'habileté du pinceau, ce paysage est un de ceux qui se soutiennent le mieux à côté des ouvrages de Rembrandt. L'aspect est d'une grande vérité et l'action du soleil qui frappe sur la route produit un effet d'une merveilleuse illusion." Catal. Fesch p. 217.

Le paysage du musée de Berlin que j'ai signalé. (?)

Il signait rarement ses œuvres et plusieurs d'entre elles ont assurément été attribuées à d'autres noms ou ont été oubliées comme anonymes. Je ne connais que deux ou trois dessins qui portent sa signature, écrite Rogman et Roghman. Deux portent des dates, le premier, Vue du château de Loenen 1647; l'autre, Vue sur le Oudezijds-kapel à Amsterdam, prise du Zeedijk, 1644. On trouve parmi ses dessins le paysage panoramique.

Salomon Ruijsdael.

Cet excellent peintre a été sacrifié, lui et ses œuvres, à son frère. Notons quatre tableaux datés, intéressants pour sa biographie. Trois se trouvent au musée de Dresden;

L'un, une vue de rivière avec des bateaux de pêcheur et des vaisseaux à voile; horizon garni d'arbres; l'autre, l'entrée d'un village, avec un groupe de voyageurs. Signés S. R. 1633. Pièces ovales. — Le troisième, vue de ville avec beaucoup de figures; signé S. R. 1658.

Le quatrième est au musée de Berlin; un grand et superbe paysage d'un ton jaune et brun, signé et avec la date 1642.

Nicolaas Moyaert.

J'ai négligé de nommer ce peintre qui, par le goût et le choix de ses œuvres a sa place parmi les précurseurs. C'est toujours le même refrein, avec ces artistes sacrifiés par l'histoire, — point de biographie, rareté d'œuvres. Aucune galerie de l'Europe n'enregistre son nom [1]. Seul le catalogue de la galerie de Brunsvic lui attribue un tableau. Mais c'est celui dont j'ai parlé au sujet de Pieter Molijn, dont il porte le monogramme.

Moyaert paraît être né vers 1600. En 1630 ou 24 il était établi à Amsterdam. Il cultivait la peinture de portrait, d'histoire, de paysage avec figures. Son coloris est vigoureux, un sentiment pour la couleur et le clair-obscur analogue à celui de Rembrandt se fait jour dans ses œuvres. Quelques auteurs le disent inspiré d'Elsheimer; d'autres de Rembrandt et de Lievens. Il a au contraire précédé de quelques années ces deux derniers.

Salomon Koninck, si rapproché de Rembrandt, est disciple de Moyaert.

Les eaux-fortes de Moyaert, 15 à 20 en nombre, sont encore dans le goût de Rembrandt. Ce sont des paysages avec les

---

[1] Je trouve que le musée de Dresden possède de lui *Un Silène.* Le catal. de M. Schäfer ne le mentionne pas; du moins je n'ai pu l'y trouver.

sujets bibliques généralement choisis, Agar renvoyée par Abraham, le sacrifice d'Isaac, diverses scènes de l'histoire de Tobie.

Ses tableaux sont extrêmement rares. A l'année 1624 les Annales de Rathgeber mentionnent un tableau, les quatre saisons. Th. Matham a gravé le portrait de L. Marius, peint par Moyaert. Hoet mentionne dans le 1r vol. de ses catalogues un petit tableau vendu *f* 1.10 sous. Rathgeber, un tableau daté 1653, Le jèune Tobie revenant avec l'ange. Ploos van Amstel possédait un paysage, dessiné à la plume et à l'encre de chine. La collection de Onderdewijngaart Canzius, vendue en 1806 en Hollande, conservait encore une peinture de Moyaert, un petit paysage avec des baigneurs. M. du Rosey avait de lui un paysage à grands arbres; au premier plan cinq figures orientales. D'un coloris vigoureux. Cela paraît un sujet de l'ancien testament.

C'est d'après ses compositions peintes à l'occasion de l'entrée de Marie de Médicis à Amsterdam en 1638, que Nolpe a gravé les planches pour illustrer la description de ces fêtes par Barlaeus. Dans ces compositions encore le peintre vise à l'effet pittoresque de la lumière et des ombres.

Il existe encore un tableau de Nicolaas Moyaert parmi ceux que la ville d'Amsterdam possède dans son hôtel de ville.

Voilà à peu près ce que l'on sait de ce peintre. Sa place est avec Bramer, Uytenbrouck, Lastman, Elsheimer.

Les sujets bibliques et mythologiques choisis par ces peintres, Bramer, Moyaert, Uytenbrouck, Lastman, Elsheimer, sont très remarquables pour l'étude qui nous occupe. La liste de leurs œuvres montre à tout moment des sujets fami-

liers à tout connaisseur de Rembrandt. Au lieu de la partie visionnaire, prophétique de la bible c'est la partie historique et patriarcale qui attira ces peintres. Aux scènes d'horreur on préféra les scènes attendrissantes; au côté dogmatique le côté moral. L'art évidemment s'était rapproché de la vie, du sentiment humain. Ainsi ces peintres se complurent à reproduire les bienfaits de Jesus, ses disciples, ses amis. Lazare, la femme adultère, le bon Samaritain, l'adoration des bergers, la fuite en Egypte, Simeon au temple, Paul et Barnabas à Lystres, voilà les sujets traités par les artistes que nous avons nommés. Dans l'ancien testament de même, ils recherchaient la vie des partriarches, l'histoire de Joseph, de Manoé, de David, d'Esther. Tous s'éprirent de l'histoire romantique de Tobie. Le vieux Tobie aveugle, le jeune Tobie recevant la bénédiction de son père, — Tobie en voyage, conduit par l'ange, portant le poisson miraculeux, Tobie qui guérit les yeux de son père, l'ange disparaissant, — on les rencontre chez tous.

Tous ces mêmes sujets se retrouvent dans l'œuvre de Rembrandt.

Leonard Bramer.

Comme la plupart de ces peintres n'ont jamais été étudiés, il importe de rassembler une fois ce qu'on a pu trouver concernant leur vie et leurs œuvres. Mes notices pourront être utiles à des recherches plus étendues.

Bramer est né à Noël en l'an 1596 à Delft, et vivait encore en 1667. (Bleyswijk, Descript. de Delft, auteur contemporain et demeurant dans cette ville.) Après ses voyages en France et en Italie il se fixa à Delft. Là il exécuta ses peintures „al fresco" dans la salle dite la

salle peinte, au Doelen, reconstruit en 1655 après le désastre de 1654. En 1661 il est à la tête de quelques-uns de ses confrères pour constituer une gilde de Saint Luc. — Les six chefs étaient Bramer, C. de Man, A. van de Velde, A van Sanen, Q. Kleynoven, A. Keyzer. On s'assemblait dans la ci-devant chapelle de Saint Chistophe. La salle était ornée d'un arc de triomphe avec des figures allégoriques par de Man. Bramer couvrit la voûte de ses peintures.

Hoet et Terwesten ont noté 18 tableaux de sa main :

La femme adultère *f* 2,5. Naissance de Jesus *f* 6.—. Les pères de l'Eglise décrivant l'ascension de Marie *f* 50.—. La reine de Saba *f* 77.—. Salomon priant *f* 130.—. Un Docteur *f* 61.—. Descente de croix *f* 60.—. Offrande *f* 32.—. David *f* 10,5. Circoncision *f* 11.—. Naissance *f* 4,2. Adoration des mages *f* 4,10. Naissance et Christ en croix *f* 17.—. Pyrame et Thisbé, sur cuivre, *f* 28,5. Jugement de Salomon, *f* 20,5. Marie lavant les pieds de Jesus *f* 10,5. Sujet histor. *f* 43.—.

Dans la collection de l'Electeur de Cologne en 1764 a passé un *Pyrame et Thisbé*, 500 livres.

Collect. Neyman à Amsterdam 1776, Adoration des rois mages, 9 livres.

Vente van der Marck, à Amsterdam 1773, portrait de l'artiste par lui-même.

Dans la galerie Fesch, adoration des rois mages; la composition est éclairée d'une manière piquante par l'étoile. „Vigueur et bel empâtement de la couleur; fermeté de la brosse; grand effet." — H, 2 p. 2, 10 l. 2 p. 8, 3.

Cabinet Renesse Breidbach, 1835, Esther devant Ahasuerus; sur bois.

Coll. Ploos van Amstel, 19 dessins, compositions bibliques, à l'encre de Chine et au blanc.

Coll. du prof. Bleuland, 1839 à Utrecht, Tobie qui guérit les yeux de son père.

Musée de Turin, résurrection de Lazare.

Galerie de Brunsvic, Jesus parmi les docteurs; effet piquant de lumière; — Circoncision; — Simeon dans le temple.

Musée de Vienne, un homme joue du luth, une femme se contemple dans un miroir; la table est couverte de bijoux. Signé L. Bramer.

A Dresden, Salomon au temple; — La reine de Saba visitant Salomon; — Jesus portant la couronne d'épines.

Musée d'Amsterdam, portrait de P. C. Hooft; tableau douteux.

A l'hôtel de ville de Delft, le triptyque.

Musée Boymans à Rotterdam, Descente de croix, effet rembrandtesque; — Vieillard lisant; — trois dessins à l'encre de Chine et au blanc, deux sujets du Nouv. Testam. le troisième des soldats jouant aux cartes.

Eaux-fortes: Jesus chez Nicodème; dans la manière de van Vliet et de Grebber. Deux sujets allégoriques. Homme faisant de la musique; Nature morte, un coffre, un bocal etc.

M. Kramm mentionne encore une collection de 72 croquis, illustrations de la vie de Tijl Uilenspiegel, „door L. Bramer geïnventeerd, 1656."

Moyses van Uytenbrouck.

Immerzeel dit qu'il est né à la Haye vers 1600. Je ne discuterai pas le lieu de naissance; mais je ferai observer que plusieurs personnes de ce nom ont occupé des charges municipales à Delft, à la fin du 16e et au commencement du 17e siècle. Ses relations de famille doivent donc être

cherchées à Delft. Il faut qu'il soit né avant 1600. M. Kramm a remarqué qu'une estampe de sa main, St. Pierre et St. Paul guérissant le paralytique, est datée 1615. Ainsi que je l'ai déjà dit, Willem Swanenburch, mort en 1612, a gravé d'après lui, ce qui nous fournit une date encore plus reculée.

De l'année 1620 on a de lui des estampes, Abraham renvoyant Agar; Saul oint par Samuel; Tobie; de 1621, Tobie guérissant son père; de 1627, Loth et ses filles; de 1646 le sacrifice d'Abraham.

Plusieurs de ses compositions ont été gravées par Jan van de Velde, entre autres l'histoire de Tobie.

Voici quelques notes concernant ses tableaux:

En 1626 C. Liefrinck et J. van Goyen ont fait l'inventaire des tableaux laissés par Aernout Elsevier; il s'y trouvait un grand tableau de Uytenbrouck, avec „l'histoire de Jacob" évalué *f* 60.— et un autre, évalué *f* 28.—.

Paysage avec cascade et animaux, à la galerie de Florence.

Paysage avec bergers dansant autour d'un arbre; à Vienne.

Paysage avec Nymphes et Faunes; à Vienne.

Dans les ventes notées par Hoet et Terwesten ont passé:

Un paysage avec figures *f* 16.—.

Paysage avec figures et ruines *f* 16.15.

Grand paysage „ „ „ *f* 10.10.

Une bacchanale (h. 4 p., l. 6 p.) *f* 72.—.

Beau paysage avec fleurs et plantes, et une Cleopâtre mordue par l'aspic; *paysage par Elsheimer figures de M. v. Uytenbrouck* *f* 54.—. h. 1 p. $4^1/_2$ l. 1 p. $7^3/_4$.

Moïse sauvé des eaux *f* 110.—.

Calisto au bain *f* 18.—.

Thamar et Juda, dans un paysage *f* 8.10.

Venus et Satyre *f* 13.—.
Paysage avec des vaches *f* 5.—.
Pan et Syrinx *f* 25.—.
Les amours d'Alphée et d'Aréthuse *f* 3.—.
Paysage avec figures *f* 13.—.
Sujet historique *f* 42.—.
Jugement de Midas *f* 13.—.
Paysage avec figures et animaux *f* 12.—.
Id. *f* 10.—.

M. du Rosey possédait de lui trois petits paysages avec figures orientales, sujets de l'ancien testament; compositions à plusieurs figures; paysages d'un ton vert bleuâtre; très délicatement peints, dans le goût d'Elsheimer.

Dans les livres d'ordonnance du prince Frédéric Henri, j'ai trouvé des payements faits à M. van Uytenbrouck pour trois tableaux, *Pomone, et Europe*, *f* 1200, en 1642. *Orphée*, *f* 850, en 1646.

A Brunsvic, — Jupiter et Mercure chez Philemon et Baucis; — Fête de Bacchus dans un paysage; signé MV.WBR 1627. A Vienne, deux paysages boisés, avec Nymphes et Faunes, signés Mozes Vyt den Broeck.

Pour la connaissance des sujets et des prix ces notices peuvent offrir quelque intérêt.

Elsheimer.

Hoet mentionne dans le 1r vol. de ses catalogues un paysage d'Elsheimer, dont les figures, — Diane entourée de ses femmes et découvrant la grossesse de Calisto, — auraient été peintes par Philip Koninck. Ce fait, qui de cette façon rapprocherait encore Elsheimer de l'entourage de Rembrandt, ne saurait être accepté. Koninck né en 1609 ne peut avoir travaillé avec Elsheimer mort en

1620. Le Koninck cité par Hoet, sera peut-être J. König de Nürnberg, qui était disciple et sectateur d'Elsheimer et se trouvait en 1613 à Rome.

Pieter Lastman.

Voici les vers de Vondel au sujet du portrait de Lastman :

OP PETER LASTMAN,

DEN APELLES ONZER EEUWE.

De geest van Peter voer in 't ordineren speelen,
En volghde vrou Natuur op doeken en panneelen,
Zijn kunstgetuigen. Toon, wie 't oordeel strijken kan,
Of LASTMAN Fenix was, of Rubens, zijn genan.
De Keizer heeft hem dus den ommetrek gegeven:
Maer anders tekent hij zich in zijn kunst naer 't leven.

Houbraken, faisant mention de ce portrait, le dit „peint par *Thomas* de Keyser."

La seconde pièce de poésie que Vondel fit en l'honneur du tableau de Lastman, représentant Paul et Barnabé à Lystres, est trop longue pour l'insérer ici. Les vers sont dédiés à Joan Six „le grand connaisseur," qui possédait le tableau en question. Ils contiennent, après un éloge du peintre, la paraphrase poétique du tableau. On y reconnaît parfaitement les détails qu'on rencontre ordinairement dans les tableaux de Lastman.

L'OEUVRE DE P. LASTMAN.

Ancien Testament.

1. Abraham avec l'ange.
   Gravé en mezzo-tinto par J. van Somer.
2. Laban et Rachel.
   Mentionné dans le Catal. de Hoet p. 40, 1r *vol., vendu f* 56.— *à la vente de Mlle Henrietta Popta,* 5 *avril* 1697 *à Amsterdam.*
3. Le sacrifice de Manoé et de sa femme. Figures de grandeur naturelle, à mi-corps.
   Actuellement au musée Boymans à Rotterdam; toile l. 1,29 cent. *h.* 1,09 cent.
   Dans une vente à Amst. 17 *avril* 1735 *a paru un tableau pareil, vendu f* 2,15. *Hoet* 1r *vol. p.* 443.
   C'est probablement le même.
4. Rencontre de Jephta et de sa fille.
   Catal. de Hoet 1r *vol. p.* 417. *Vendu f* 9,10 *à la vente Me. Willem Six, bourgmestre d'Amsterdam,* 12 *mai* 1734.
5. Le triomphe de Mardochée.
   Cat. Hoet 1r *vol. p.* 415, *vendu f* 18.— *à la même vente Willem Six.*
6. David avec la tête de Goliath.
   Le Cat. de Hoet. 1r vol. p. 361, *le décrit: „traité très artistiquement et agréablement."*
   Vendu f 31.— *à la vente Anthony Deutz à Amsterdam,* 7 mars 1731.

7. David priant dans le temple. Figures entières. David est agenouillé devant l'autel et joue de la harpe.
Signé Pietro Lastman 1613. *Au musée de Brunsvic, provenant de l'ancienne galerie de Salzdahlum.*
Bois, l. 4 *pieds, h.* 2 *pieds* 8 *mesure de Brunswijck.*

8. Bathséba se baignant.
Vente Jacob van der Lely à Delft 1796, *bois h.* 16, *large* 24 *pouces (mesure du temps), vendu f* 2.10 *à M. van Giesen.*

9. Tobie.
Noté dans l'inventaire des effets de Rembrandt comme se trouvant dans l'antichambre (in de sydelcaemer).

10. Tobie.
Signé et daté 1618.
Dans la collection Moltke à Copenhague.

11. Paysage avec le jeune Tobie.
Gravé par S. Frisius.

Nouveau Testament.

12. La prédication de Saint-Jean. Composition pleine de figures.
Un dessin en brun (roet) par P. C. Haag d'après le tableau de J. (sic) Lastman, se trouvait à la vente W. P. Kops à Haarlem en 1808.

13. L'adoration des bergers.
Catal. Hoet p. 41. Voyez no. 15.

14. Adoration des bergers. A gauche sur une élévation Marie avec l'enfant; près des marches au coin gauche des boeufs et un ane; les bergers s'agenouillent devant Marie et l'enfant; au coin droit en haut des anges dans un nuage.
Signé P. Lastman (signature peu lisible); sur bois.
Au musée de Haarlem, provenant de l'hospice des vieillards.

15. L'adoration des rois Mages.
Catal. de Hoet vol. I. p. 41, *vendu f* 84, *avec n°.* 13, *à la vente Mlle Henrietta Popta*, 5 *avril* 1697 *à Amsterdam.*

16. Même sujet.
Catal. de Hoet vol. I. p. 416; *vendu f* 24.— *à la vente M^e. Willem Six, bourgmestre d'Amst.* 12 *mai* 1734.

17. La fuite en Egypte.
Signé Bas 1608.
Bois, h. 0,28 *cent, l.* 0,25 *cent, hauteur des figures environ* 11 *pouces. Se trouve chez M. C. Kramm à Utrecht.*

18. Repos de la sainte famille, dans un paysage.
Signé P. L.
Au musée de Berlin N°. 747.

19. Le massacre des innocents. Composition avec beaucoup de figures.
Catal. de Hoet 1^r *v. p.* 149, *vendu f* 160.— *à la vente Laurens van der Hem à Amst. le* 19 *avril* 1713.

20. Même sujet.
Au musée de Brunsvic, auparavant dans la galerie de Salzdahlum; bois, l. 4, 3, *h.* 3, *mesure de Brunsvic.*

21. Résurrection de Lazare.
Catal. de Hoet p. 85, 1^r *v. vendu f* 43, 15 *sous, à la vente Jan François d'Orvielle à Amst.* 15 *juin.* 1705.

22. Même sujet.
Hoet, p. 148 1^r *vol. le décrit „très remarquable;" vendu f* 69.— *à la vente Laurens van der Hem à Amst.* 19 *avril* 1713.

23. Même sujet.

Catal. de Hoet p. 358 *vol. I. h.* 10½ *pouces, l.* 1 *pied* 3 *pouces, (ancienne mesure Holl.) vendu f* 55.— *à la vente Josua van Belle, sieur de St. Huybrechtsgeregt, à Rotterdam,* 6 *sept.* 1730.

24. Même sujet.

Signé Bastman fecit 1632.

Bois h. 63 *cent.* 93 *cent.*

Dans la collection de M. C. Kramm à Utrecht.

25. Même sujet.

Noté dans le Cat. de Terwesten p. 28, *parmi les tableaux de feu M. le Commis Guerin et autres amateurs, vendus* 13 *sept.* 1740 *dans la chambre de la confrérie des peintres à la Haye; décrit comme* „plein de figures, très curieux; peinture achevée." *Vendu f* 22, 5 *sous.*

Voilà cinq résurrections à débrouiller. Les trois premières peuvent être le même tableau, qui aurait passé par les ventes mentionnées. Le troisième tableau est le premier qui soit accompagné d'une mesure, h. 10½ pouces, l. 1 pied, mesure de Rhynland je pense.

Le quatrième, le tableau de M. Kramm, a 0,63 cent. de hauteur, 0,93 cent. de largeur. Les dimensions de ces deux diffèrent donc tellement que nous y voyons deux tableaux divers.

Dans le cinquième, décrit comme „plein de figures, très curieux, et comme une peinture achevée," on pourrait reconnaitre le tableau de M. Kramm. De cette manière les cinq pourraient se réduire à deux.

26. Le Christ au jardin, entouré d'anges avec les instruments de la passion; au premier plan les trois disciples dormant; paysage avec clair de lune.

Gravé d'après P. Lastman par son fils Nicolas Petri en 1648, *in f°.*

Brulliot date cette estampe de 1608; *l'âge du fils de L. s'y oppose. Nagler, in voce P. Lastman, donne la juste date* 1648.

27. Christ en croix.
Catal. de Hoet v. I. p. 25, *vendu f* 1,15 *sous à Amst.* 13 *avril* 1695.

28. Même sujet, avec les femmes auprès de la croix.
Signé au pied de la croix P. L. 1625.
En ovale, bois, h. 62, *l.* 83 *cent. A la vente Mad. la veuve van Oosthuizen à la Haye, il fut acheté par M. de Visser. Vendu à la collection de M. Tieleman van Streefkerk*, 1859. *Actuellement à la Haye.*

29. Même sujet.
Signé P. Lastman A° 1617.
Vendu à Bruxelles 1860 *en vente publique.*

30. La mise au tombeau.
Catal. de Hoet 1 *v. p.* 25. *Vendu f* 10.— *à Amst.* 13 *avril* 1695.

31. Christ sortant du tombeau.
Cat. de Hoet v. 1*r. p.* 250. h. 2 *pieds* 8. l. 2. p. 4.
Vendu f 50.— *à la vente Johan van der Hulk, bourgmestre de Dordrecht* 23 *avril* 1720.
Décrit „riche d'ordonnance et de facture."

32. Même sujet.
Cat. de Hoet vol. 2. *p.* 344. *Vendu f* 450.—.

33. Le baptème de l'eunuque.
Signé avec le monogramme et 1608.
Au musée de Berlin, N°. 677. *Bois.*

34. Même sujet.
Cat. de Hoet v. I. p. 17.
Vendu f 61.10 *sous, à la vente Anthony Hoevenaar à Amst.* 15 *avril* 1693.

35. Saint Paul et Saint Barnabé a Lystres.
Dans la collection de Jean Six à Amst. au milieu du 17*e siècle.*

Mentionné par Terwesten dans son Catal. p. 487. *h.* 2 *pieds* 10, *l.* 3 *p.* 11; *vendu f* 60.— *parmi les tableaux ayant fait partie des collections du président des Bourgmestres Gerard van Oostrum, à Heusden, et autres amateurs, vendues à la chambre de la confrérie des peintres à la Haye le* 23 *sept.* 1765; *décrit „magnifique composition, peinture puissante."*

Ce même tableau apparemment (puisqu'il a les mêmes dimensions que le précédent) passa alors à M. van der Lely ex-bourgmestre à Delft. A la vente de sa collection en 1772, *il est décrit dans le Catal. comme h.* 32½ *l.* 46 *pouces, sur bois; — à gauche les deux apôtres s'opposant au sacrifice; prêtres de Jupiter etc.; le tout très naturellement peint. Acheté par Foucquet. f* 51.—.

Sujets Mythologiques ou historiques.

36. Léda avec le cygne.
Dans la vente de Jonas Witsen, à Amst. 1717, *dans un cadre doré rond.*
Vendu, avec un autre tableau, f 3.15.

37. „Un beau tableau historique."
Cat. Terwesten p. 184. *Vendu f* 23. 10 *sous, à la vente du* 17 *août* 1757 *sur le Keizersgracht à Amsterdam.*

38. Pylade et Oreste.
Catal. de Hoet p. 344 *v.* 2.
Vendu f 900.— *„composition avec beaucoup de figures."*

39. Ulysse et Nausicaa.
Avec le monogramme B. *et la date* 1609.
Au musée de Brunsvic, provenant de la galerie de Salzdahlum: bois l. 4′, 4″. h. 3′, 7½″ (mesure de Brunsvic).

40. Hercule et Pallas.
Signé et daté 1625. *Hoet Cat. v. I^r p.* 391; *vente Jan van Loon* 18 *juillet* 1736 *à Delft; h.* 1 *p.* 5 *l.* 1 *p.* 2; *vendu f* 62.—

---

41. Une salle décorée de divers tableaux, par D. Teniers, Lastman et autres.
Vendu f 50,— à la vente G. Looten 31 mars 1729 à Amsterdam. *Hoet Cat. I. p.* 334.

Paysages.

42. Paysage avec chaumière; deux garçons au premier plan qui se parlent, un troisième avec une pipe dans la main écoute.
Toile, h. 5 (*palm*) $8^1/_2$ *pouces l.* 8.
Décrit comme „une peinture vigoureuse," à la vente du profess. Jan Bleuland à Utrecht. 1839.

43. Un petit boeuf.
Mentionné dans l'inventaire des effets de Rembrandt, et se trouvant dans la salle (in de agtercamer ofte sael).

44. Paysage avec les ruines du temple de la Sibylle à Tivoli (dessin ou tableau).
L'estampe gravée porte l'inscription P. Lastman inv. J. v. Noordt fec. 1645.
Les épreuves postérieures retouchées par F. de Wit portent l'adresse de ce dernier.

45. Paysage Italien, avec figures.
Cat. de Hoet v. I. p. 43. *Vendu f* 105.— *à Amst. le* 11 *avril* 1698 *avec le paysage suivant:*

46. Un pareil.
Même vente.

Dessins.

1. Un livre rempli d'esquisses par Pieter Lastman, dessinées à la plume.
2. Un livre rempli de dessins à la sanguine par Pieter Lastman.
Mentionnés tous deux dans l'inventaire de Rembrandt.
3. Un dessin de Laadsmann (sic) A°. 1620; *mentionné par J. Sandrart comme se trouvant dans sa propre collection, dans le 4e carton contenant des dessins.*
4. Renvoi d'Agar, à la plume par A. (sic) Lastman, fol. [*a été imité par Stieglitz (le vieux)*], *mentionné dans le Catalogue de M. R. Weigel.*
5. Cour de ferme, avec arbres; au premier plan de l'eau; dessin à l'encre de Chine et à la plume.
Vendu à la vente de Ploos van Amstel en 1800 *f* 8.— *au peintre Cokler. A la description de ce dessin le catalogue ajoute ces mots:* „fait comme le précédant" *et ce N°. précédant est un dessin représentant un sujet analogue, fait à la plume et à l'encre de Chine par Rembrandt.*

Eaux-fortes, attribuées a Lastman.

1. Juda et Thamar, dans un paysage.
Les premiers états sans monogramme sont très rares.
Les suivants sont signés P. L. en haut sur l'arbre à gauche.
Haut 7 *cent.* 11.
Large 6 „ 6.
Bartsch N°. 74.

A la vente Verstolk van Soelen, en 1851, *parurent deux épreuves, l'une vendue f* 13.— *l'autre, très belle épreuve de la Collect. Dumesnil, f* 9.—.

(Une estampe représentant Loth et sa fille dans un paysage, attribuée à Lastman dans une vente au commencement de ce siècle, sera bien la même que celle de Juda et Thamar).

2. Une femme assise sous une voûte, la tête enveloppée d'un voile.
3. Bourgmestre faisant l'aumone et un jeune garcon se tenant devant lui. *Au monogramme M. S. (M. Sorg.)*

Lastman signait:

P.

Pas.

P. Lastm.

Pietro Lastman.

P. Lastman.

TABLE

DES

ARTISTES MENTIONNÉS DANS CET OUVRAGE.

A.

Adman (van), 32.
Adriaens, 31.
Anthonissen (Corn.), 79.

B.

Backer (Jacob), 80, 161.
Bailly (D.), 32, 131, 132.
Barbieri, 112.
Bloemaert (A.), 50, 66, 70, 73, 156.
Boissens, 32.
Both, Av. prop. XII.
Bray (Jan de), 84.
Bramer, 66, 70, 95, 96, 97, 98, 101, 104, 169—172.
Breughel, 91.
Bril, 91.
Buytenweg, 104.

C.

Callot, 56.
Caracci, 110.
Caravaggio, 75, 76, 111, 112, 113.
Ceulen (Janson v.), 66, 73.
Claes (Aert), 33, 34.
Clock, 49, 155, 156.
Cornelissen (Cornelis), 66, 70, 73, 78, 79, 105, 106.
Correggio, 61, 74.
Cuyp (J. G.), 66, 87, 88, 89, 91, 164.

D.

Dolendo (B.), 135.
Dominichino, 112.
Dou, 135.
Durer, 55, 56.
Dijck (van), 82.

E.

Eeckhout, 134.
Eyck (van), 55, 59, 60, 61.
Elsevier (Aernout), 31, 173.

Elsheimer, Av. prop. XII, 76, 91, 97, 98, 99, 103, 106, 168, 169, 173, 174.

F.

Fries (Vredeman de), 61.
Frisius, 102, 178.

G.

Geertgen van Sint Jans, 61.
Gheyn (de), 84.
Goyen (J. van), 34, 66, 70, 90, 91, 92, 93, 94, 104, 131, 173.
Goltzius, 50, 78, 103.
Gossaert, 61.
Goudt, Av. prop. XII. 76, 101, 102, 103, 104.
Grebber (P. de), 76, 77, 78, 159, 160.
Grebber (F. P. de), 76, 78, 79.
Grijp, 32.

H.

Hagelstein (Thomas de), 101.
Hals (F.), 66, 67, 78, 79, 84—87, 163, 164.
Heemskerk (M. van), 61, 156.
Holbein, 55.
Hollar, 102, 103.
Honthorst, Av. prop. XI, 66, 70, 74, 75, 112, 113.
Hoogstraten, (S. van), Av. prop. XII.
Houbraken, Av. prop. XII, 139.

K.

Keyzer (A.), 171.
Keyser (Theodoor de), 66, 79, 80, 160, 161.
Keyser (les de), 160.
Keyser (Thomas de), 115, 175.
Kleynoven (Q.), 171.
Koninck (Ph.), 174.
Koninck (S.), 168.
König (J.), 175.
Kouwenhorn (P.), 135.

L.

Laar (van), Av. prop. XII, 101.
Lastman (P.), Av. prop. X, 52, 66, 70, 76, 101, 105—121, 169, 170, 175, 177.
Lastman (Nic.), 76, 114, 180.
Leeuwen (J. van), 32.
Leyden (Lucas van), Av. prop. I, 55, 59, 62, 65, 66.
Liefrinck (Hans et Cornelis), 32, 173.
Lievens, Av. prop. XI, 81, 114, 168.
Lingelbach, 93, 166.
Lorrain (Claude le), Av. prop. XI, 56.

M.

Man (C. de), 171.
Mander (van), Av. pr. IX, 28, 78.
Masaccio, 55.
Matham (J.), 78, 80, 161.
Matham (Th.), 169.
Merian, Av. prop. XII.
Michel Ange, 61.
Mierevelt, 50, 66, 67, 74, 156.
Moyaert, 168, 169.
Molijn (P.), 93, 94, 104, 165, 166.
Momper, 91, 93.

Moreelse, 50, 66, 70, 74, 156.
Moro (A.), 61.
Murillo, 56.

N.

Nedek, 114.
Neyn (van), 32.
Nicolai (Isaac), Av. prop, XI, 32, 34, 49, 50, 154, 155, 156.
Nolpe, 169.
Noordt (van), 107, 119, 183.

O.

Oostzanen (C. van), 79.
Orley (van), 61.
Ouwater (Alb. v.), 61.

P.

Pas (Magdal. v. d.), 102, 103.
Pieterszen (Gerrit), 105, 106.
Pinas (Jan), 66, 70, 75, 76, 78, 101, 113.
Pinas (Jacob), 75, 78.
Poelenburg, 66, 70, 73, 101.
Pourbus (Frans), 49.
Poussin, Av. prop. XI, 56.
Preti, 112.

R.

Raphael, 61.
Ravesteyn (J. v.), 66, 67, 70, 79, 81, 82, 83, 84, 161, 162, 163.
Ravesteyn (A. v.), 82.
Reni (Guido), 112.
Ribera, 56, 112.
Roghman, 66, 70, 91, 92, 93, 94, 104, 166, 167.
Roodtseus, 114.
Rosa (Salvator), 56.
Rubens, 50, 56, 78, 115.
Ruysdael (Sal.), 93, 94, 167, 168.

S.

Sandrart, Av. prop. XI, 184.
Sanen (A. v.), 171.
Savery (R.), 91.
Schilperoord, 31.
Schooten (Joris van), Av. prop. XI, 32, 52, 66, 67, 70, 79, 80, 81, 132, 161.
Schooten (Pieter van), 81.
Scorel, Av. prop. I, 61, 62, 65.
Somer (J. van), 177.
Sorg, 118, 185.
Soutman, 78.
Soutman, le graveur, 102, 103.
Steen (J.), Av. prop. I, 92.
Strozzi, 112.
Stuerbout (Dirk), 61.
Swanenburch (Jacob Isaacsz. van), Av. prop. X, 32, 50, 51, 52, 53, 157, 158.
Swanenburgh (Claes Isaacsz. van), 50.
Swanenburgh (Willem Isaacsz. van), 50, 98, 156, 157, 173.

T.

Tempel, (A. v. d.), 81.
Teniers, 101.
Tetroede, 32.
Titien (le), 61.

U.

Uttewael, 50, 66, 156.
Uytenbrouck, 98, 99, 101, 104, 169, 173, 174.

V.

Valck (S. v. d.), 32.
Valentini, 111.
Veen (O. van), 34, 154.
Veen (P. van), 32.
Velasquez, 56.
Velde (E. v. d.), 32, 66, 90, 91, 94, 132, 165.
Velde (J. v. d.), 94, 102, 103, 163, 173.
Velde (A. v. d.), 171.
Venne (A. v. d.), 66, 89, 90, 94, 104.
Versprong (C. E.), 79.
Vinckeboons, 50.
Vinci (da), 55, 61.
Vroom, 66, 78, 84.

W.

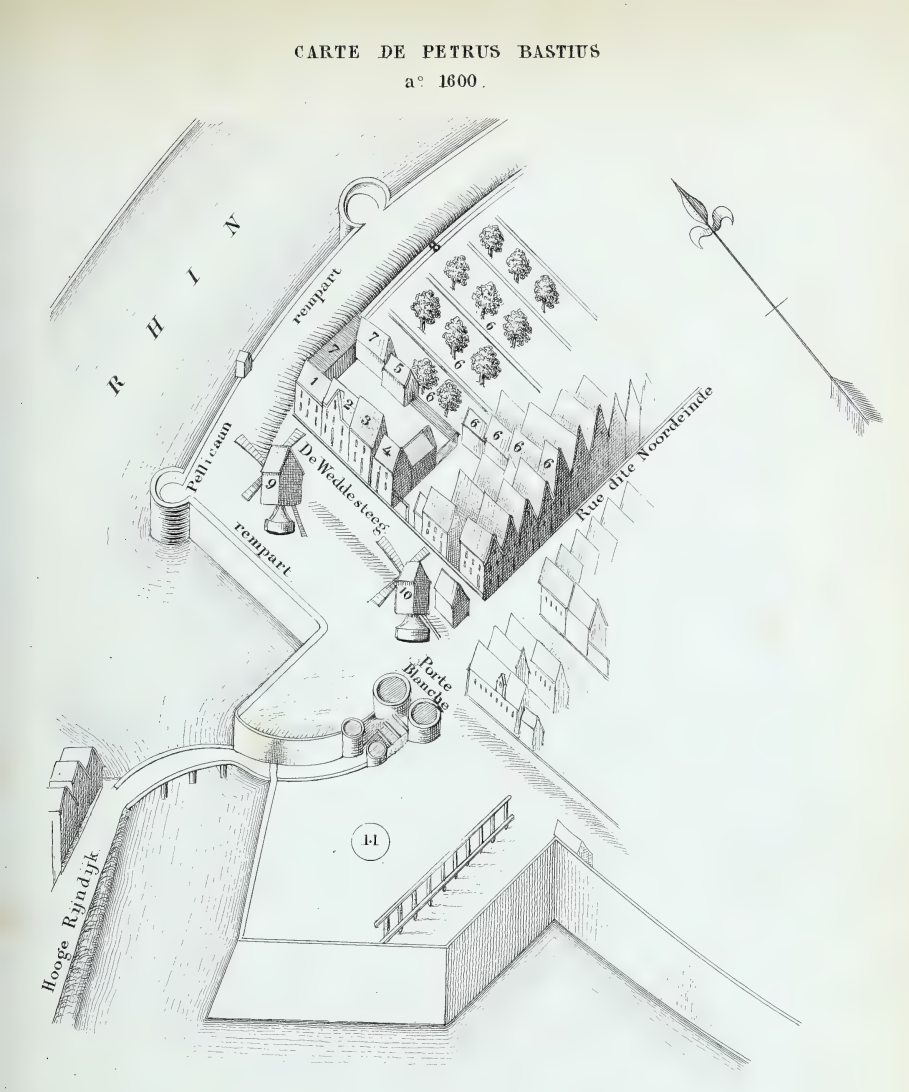
Wierix, 103.

CORRECTIONS.

Pag: 50. *lisez:* Vinckeboons.
„ 61. „ Raphaël.
„ 63. „ Individualisme.
„ 94. *au lieu de:* à Noël *lisez:* à la fête des Rois.
„ 106. *lisez:* Gerrit Pieterszen.
„ 106. „ *Bas.*
„ 138. En parlant du *Vieillard* de Rembrandt, qui se trouve à Cassel, j'ai dit que le panneau était octogone. En revisant mes notes je ne suis plus sûr de ce détail.

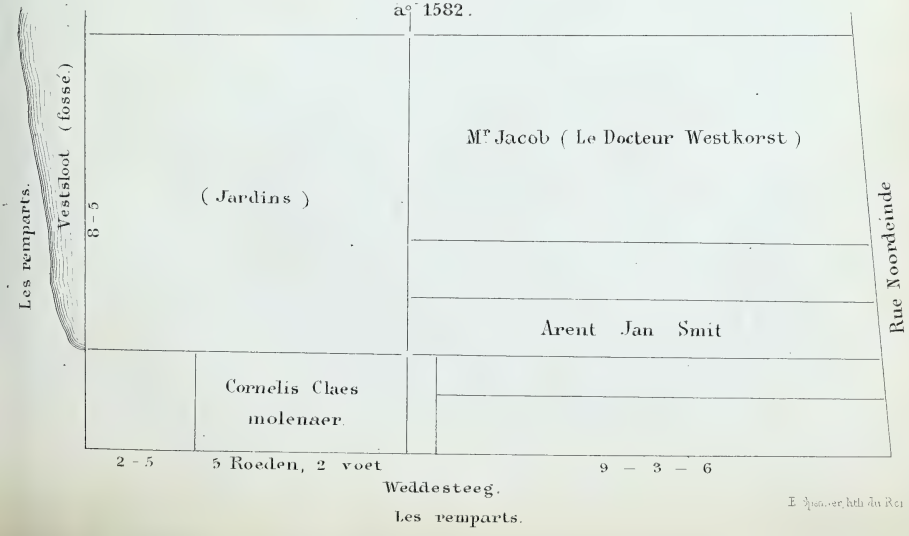
CARTE DE PETRUS BASTIUS

a° 1600.



EXTRAIT DE LA COLLECTION DE CARTES MANUSCRITES DE LEIJDEN, NOMMÉE STRAATBOEK (LIVRE DES RUES)

a° 1582.



REMBRANDT HARMENS VAN RIJN

SA VIE ET SES ŒUVRES.

DE L'IMPRIMERIE DES FRÈRES GIUNTA D'ALBANI A LA HAYE.

REMBRANDT HARMENS VAN RIJN

SA VIE ET SES ŒUVRES

PAR

C. VOSMAER.

LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1868.

AVANT-PROPOS.

Il y a cinq années je publiai un travail sur Rembrandt Harmens van Rijn, contenant ses précurseurs, sa naissance, son apprentissage.

Le présent volume embrasse sa vie et ses œuvres.

Si le précepte d'Horace — nonum prematur in annum — offre une garantie suffisante pour qu'un livre soit complet et parachevé, je pourrais amplement compter sur l'approbation de ce fin connaisseur. Cependant je ne sais que trop combien mon ouvrage est incomplet. Des collections d'art en Angleterre et en Russie, par exemple, je ne connais les peintures de Rembrandt qu'en tant qu'elles sont reproduites par les estampes.

Mais je me suis dit, qu'il arrive un moment où il convient de faire une fin. J'ai pensé qu'il s'agissait bien plus de voir juste que de tout voir, ce qui du reste n'est pas possible; que l'étude de plusieurs centaines de tableaux et de dessins, des 360 eaux-fortes du

maître, d'une quantité d'estampes d'après ses œuvres, devrait mettre à même de le connaître, de démontrer la marche de son talent, et qu'il importait avant tout de pénétrer aussi loin que possible dans l'esprit, dans l'âme de ce génie gigantesque.

En écrivant ce livre dans une langue qui n'est pas la mienne, j'ai cru souvent entendre la remarque d'un Grimbert hollandais, disant à Renart :

> . . . . . *Oncle, que francisez-vous?*
> *Se vos le volez, parlez moi*
> *Hollandais, que je le comprenne* [1].

> *Lors répondis en soupirant,*
> *Sire Grimbert, je n'en puis mès,*
> *Car je l'amasse miex assez,*

mais je ne saurais renfermer dans les limites restreintes de notre langue, et du public peu nombreux qui chez nous prend connaissance d'une étude sur l'art, des pages inspirées par le désir de porter aussi loin que possible la gloire du grand artiste.

Septembre 1868. C. Vosmaer.

---

1 v. 1461. Grimbert sprac : Oom, walschedi ?
Oft ghi iet wilt, spreect jeghen mi
In dietsche, dat ict mach verstaen.

TABLE DES MATIÈRES.

Avant-Propos . . . . . page v.

I. Les débuts. 1627—1630 . . . . . " 1.

II. Amsterdam en 1630 . . . . . " 5.

III. Oeuvres de 1631 . . . . . " 14.

IV. Oeuvres de 1632 . . . . . " 23.

V. Oeuvres de 1633 . . . . . " 34.

VI. Saske van Ulenburgh . . . . . " 42.

VII. Saskia dans l'œuvre de Rembrandt . . . . . " 48.

VIII. Élèves vers 1632: Bol, Flinck, Backer, de Weth, de Poorter . . . . . " 58.

IX. Oeuvres de 1634 . . . . . " 65.

X. Oeuvres de 1635—1639 . . . . . " 74.

XI. Trois élèves: Victor, Eeckhout, Philip Koninck, 1635—40. " 101.

XII. Coup d'œil sur la vie de Rembrandt . . . . . " 107.

XIII. Rembrandt en relation avec Huygens . . . . . " 111.

XIV. Affaires de famille . . . . . " 128.

XV. 1640—1642 . . . . . " 132.

XVI. La sortie de la compagnie de Frans Banning Cock. (Ronde de nuit). 1642 . . . . . " 147.

XVII. Élèves de 1640—42: La Vecq, Ovens, Paudiss, Verdoel, Heerschop, Drost, les Fabritius, Hoogstraten . . . . " 161.

XVIII. Rembrandt chez lui . . . . . " 174.

XIX. Oeuvres de 1642—1646 . . . . . " 181.

XX. Jan Six et Rembrandt . . . . . " 204.

XXI. Oeuvres de 1647—1651 . . . . . " 212.

XXII. La pièce de cent florins . . . . . " 226.

XXIII. Élèves de 1650-54: Maes, Renesse, Dullaert, Willemans, Mayr, Wulfhagen, G. Ulenburgh . . . . . " 231.

XXIV. Rembrandt paysagiste: Farnerius, Leupenius, Esselens, Erkelens, van de Cappelle etc. . . . . " 238.

XXV. Oeuvres de 1652—1654 . . . . . " 259.

XXVI. Saint-Luc et Apollon . . . . . " 266.

XXVII. Mauvais jours . . . . . page 272
XXVIII. Oeuvres de 1655—1656 . . . . . " 284.
XXIX. " de 1657—1660 . . . . . " 300.
XXX. " de 1661—1667 . . . . . " 309.
XXXI. Les dernières années. — De Gelder, Kneller . . . . " 316.
XXXII. Opinions des contemporains sur Rembrandt . . . . . " 322.
XXXIII. L'homme . . . . . " 347.
XXXIV. L'artiste . . . . . " 355.

APPENDICE.

Corrections . . . . . " 377.
Supplément . . . . . " 379.
Jacob Isaacsz van Swanenburch . . . . . " 379.
Pieter Lastman . . . . . " 379.
Généalogie de Rembrandt . . . . . " 382.
Herman Cornelis van Rijn . . . . . " 383.
Coppenol . . . . . " 383.
Johannes Maccovius . . . . . " 383.
Pieter de la Tombe . . . . . " 384.
Jan Six . . . . . " 384.
Pieter Six et Willem Six . . . . . " 385.
La maison de Rembrandt au Rozegracht . . . . . " 386.
L'inventaire . . . . . " 388.
Arrêts de la Cour Provinciale et du Grand Conseil, 1662 et 1665. " 405.
Requête de Titus pour obtenir veniam aetatis . . . . . " 407.
Catalogue chronologique des œuvres de Rembrandt van Rijn . . . " 413.
Notice de quelques dessins de Rembrandt van Rijn . . . . . " 503.

I.

LES DÉBUTS. 1627—1630.

Dans la première partie de cet ouvrage nous avons quitté Rembrandt à l'entrée de sa carrière artistique. Le rideau, que nous avions alors à peine soulevé, va s'écarter maintenant d'avantage. La période qu'on pourrait nommer période *leidoise* du peintre, loin de n'être qu'un temps d'essais et d'études, s'est trouvée produire plusieurs œuvres remarquables.

Reprenant le fil aussi loin que possible, nous rendrons encore une fois visite à l'atelier du jeune van Rijn dans la demeure paternelle, au Weddesteeg à Leiden.

La première œuvre à date certaine, est un petit tableau en hauteur, signé RH 1627 [1]. Le peintre y a représenté l'apôtre Paul dans la prison, assis sur une pierre, tourné vers la gauche, la main gauche tenant un livre ouvert posé sur les genoux, le bras droit accoudé sur le livre. Le pied droit est posé sur la sandale. L'apôtre a une longue barbe blanche et des cheveux blancs ébouriffés. Les yeux pensifs ont beaucoup d'expression. Longue robe grise d'une étoffe épaisse; à droite un lourd manteau verdâtre; à gauche, sur la pierre, des livres,

1 De la galerie Schönborn, il a passé en 1867 dans celle de Stuttgart. La date 1627 se trouvait dans le Catalogue de la galerie Schönborn de 1857. Elle a été vérifiée par M. Bürger dans son Cat. de cette galérie.

une valise et une longue épée. Le jour vient de ce côté, par une fenêtre, et de vifs rayons frappent la muraille derrière la tête de l'apôtre.

Le jeune peintre y montre déjà l'esprit humain dans lequel il concevra les écrits bibliques. Pour le costume, il se conforme à celui adopté par Lastman, Bramer, Uyttenbroeck, Jan Pinas. [1]

Le coloriste aussi s'y montre pleinement, avec sa figure ressortant en vigueur sur la muraille vivement éclairée. Ce petit panneau, est d'un intérêt extrême.

L'on s'est étonné jusqu'ici de la beauté du *Siméon*, œuvre d'un jeune homme de vingt-quatre ans. Eh bien! Ce jeune homme avait déjà signé quatre ans avant, cette œuvre si remarquable, le *St. Paul*. Peut-être elle servira à constater d'autres peintures qui feront encore mieux connaître ses débuts et qui combleront la lacune de 1627 à 30.

L'année suivante, en 1628, viennent les deux belles eaux-fortes représentant la mère de l'artiste. On peut y ajouter la petite tête de femme, qui me paraît un essai pour ces portraits. En 1629, l'eau-forte, *portrait de Rembrandt*. Enfin les œuvres de 1630.

Le *philosophe dans une grotte*, indiqué sommairement dans la 1e partie, se rattache au *Saint Paul* et est encore un vrai spécimen de la première manière. C'est un philosophe en

---

1 Peut-être une œuvre de ce dernier que j'ai décrite (Vol. I. p. 76) d'après la gravure de Nicola Lastman, Saint Pierre délivré de prison, ne fut pas sans influence sur cette peinture de van Rijn.

Les accessoires empruntés à la vie ordinaire — des cartes à jouer, un vase, une natte enroulée, pareille à celle du Jérôme de Rembrandt de 1631, l'ange avec ses ailes courtes et son costume de jeune prêtre (une chasuble par dessus sa tunique), la manière dont l'effet du jour est disposé, — tout cela rappelle fortement les premières pages bibliques de Rembrandt. J'ai dit au 1r vol. qu'il n'est pas prouvé que Pinas ait été un des maîtres de Rembrandt, et je le pense encore. Cependant j'avoue que je leur trouve plus d'analogie maintenant que je ne pensais alors.

contemplation, Loth, ou une espèce d'allégorie en forme de *Vanitas*. On trouve ce tableau mentionné sous divers noms: philosophe, Loth et même Anchise. Dans une grotte, dont l'ouverture laisse voir une ville en flammes, l'homme est assis près d'une colonne, accoudé sur une saillie supportant une jatte et d'autres objets. Le tableau, connu par l'estampe de Schmidt, qui lui assigne la date 1630, est à retrouver.

Le *Vieillard*, à Cassel, peinture finie et minutieuse, a été amplement décrit. [1] Trois bustes de vieillard, également à Cassel, sont probablement de la même époque. L'un paraît être le même modèle que le *Vieillard* de 1630. Un autre beau portrait de vieillard, la tête légèrement inclinée, est touché avec plus de largeur que les autres. Tous ces personnages ne semblent pas appartenir à une classe de gens pouvant se permettre le luxe d'un portrait commandé. Il faut observer avec quelle exactitude, avec quel soin ces simples études sont achevées. Ce sont de vraies peintures; remarque qu'on aura plus d'une fois l'occasion de renouveler.

Un autre petit buste de vieillard, appelé *Philon le Juif*, porte aussi la date 1630. Van Vliet l'a gravé en 1633 [2].

Le musée de la Haye possède un petit buste de jeune homme vu de face et qui, bien que ce soit une peinture plus franche, me semble appartenir aux premières années, sinon à 1630. La tête ressemble à Rembrandt par les traits; mais les cheveux sont noirs. Il a surtout une forte ressemblance avec l'eau-forte 214, datée 1630, et le n°. 204, sauf le froncement des sourcils et le pincement de bouche

---

1 Ie partie, pag. 138.

2 M. Bürger possède une peinture pareille, qu'il attribue à van Vliet. Le personnage y porte sur son bonnet une bande de papier avec le mot φιλῶς, qui a suggéré le nom de Philon.

qu'on remarque dans l'eau-forte 214. Sur un fond olivâtre se détache le buste, habillé de noir avec un hausse-col de la même couleur, nuancée de vert. La tête est très bien peinte en pleine pâte; les ombres couvrent le visage à l'exception d'un peu de lumière sur le front et sur la joue droite. Elles sont noires dans les sourcils, d'un vert olive sur la joue ombrée, d'où ressort pourtant un peu la couleur de la chair. La joue et le front sont couverts du côté éclairé d'une pâte formant émail. De légères touches noires sur les lèvres et autour du menton indiquent un peu de poils.

Au musée de Berlin j'ai retrouvé le léger croquis à la plume, qui a servi d'esquisse pour la délicate eau-forte *Siméon dans le temple.* La *petite circoncision*, gravée de la même pointe fine que cette pièce, est probablement de la même année.

Enfin parmi les dix-sept eaux-fortes datées de 1630, il faut ranger *Jésus parlant aux docteurs* [1]; ainsi que quelques études et portraits du peintre, qui doivent être rattachés à cette époque par leur faire et leur style [2].

---

1 Elle porte assez visiblement la date 1630 et non pas 1636.

2 Voir le catal. Les numéros des eaux-fortes sont ceux du cat. de M. Ch. Blanc.

II.

AMSTERDAM EN 1630.

Amstelodamum.

Urbs spaciosa, potens opibus, tectisque superba;
..... totoque parens commercia mundo.

BARLAEUS.

La grande ville commerciale s'étalait en éventail sur l'Y. Amsterdam comptait à cette époque plus de cent mille habitants; le luxe, le commerce, l'activité sociale, politique et intellectuelle s'y accrurent de jour en jour.

Son enceinte était coupée par le fleuve Amstel, et par divers canaux.

Dans les rues s'élevaient les hautes maisons bourgeoises; sur les quais les habitations plus vastes des patriciens. Partout se voyaient les toits élancés et les tourelles des églises et des édifices publics.

La physionomie architecturale d'Amsterdam ne gardait que quelques restes de la gothique secondaire et tertiaire, qu'on retrouvait seulement dans les églises et dans les anciens couvents. Le souvenir de cette architecture se faisait encore sentir dans les formes des maisons aux pignons pointus, dans les arcs à moulures, dans les trêfles et les profils du style de notre première renaissance. Mais cet aspect se modifiait de jour en jour. Hendrik de Keyser, l'architecte de la ville, créa un nouveau style national, ayant un caractère original, quoique basé sur la renaissance italienne.

C'était une architecture à pilastres et entablements classiques à chaque étage; pittoresque par ses pignons ornés, par ses mascarons, ses festons et son appareil alterné de pierre de taille et de briques rouges.

A cette architecture s'associait celle de Danckerts de Rij, grand admirateur et promoteur du style de Scamozzi.

Sur toutes ces constructions anciennes et nouvelles la fantaisie populaire avait fait déborder son esprit imagier. Chaque maison était un caractère, une famille, un souvenir, un emblême. Aux façades les écussons, les cartouches, les médaillons, les enseignes, portaient des bas-reliefs allégoriques, des figures empruntées à la bible, des adages, des jeux de mots, des proverbes, des rimes. Ici, l'on voyait les deux hommes rapportant du pays de Chanaan la grappe de grosseur miraculeuse; là, une fuite en Egypte; ailleurs, l'âne de Balaam.

Ici, l'enseigne de *la presse blanche* désignait la demeure de Pers [1]; dans la Warmoesstraat, *la fidélité* était la maison où le fameux Vondel avoit son commerce et écrivait ses poésies; dans la Kalverstraat, Dancker Danckerts, graveur et éditeur d'estampes, de livres et de cartes, demeurait dans celle qui portait l'enseigne *in de danckbaarheid* [2]; dans la même rue, la maison *de Visscher* (le pêcheur) était la boutique de Claes Jansz. Visscher, éditeur d'estampes et graveur renommé.

Dans ces rues, le long de ces canaux, sur l'Y et l'Amstel, couverts de vaisseaux de tous tonnages, une activité sans relâche se faisait jour; l'activité d'une ville qui fait le commerce du monde entier et où toutes les nations se rencontrent.

---

1 *Pers* signifie presse.

2 *Dans la gratitude;* jeu de mots sur son nom.

Mais les esprits ne s'occupaient pas de commerce seulement. La politique et la religion étaient un puissant levain. Il y avait en 1630 une pause, un revirement. Mais plus de quinze années ~~avoient~~ été remplies de persécutions religieuses contre toutes les sectes dissidentes. C'était alors et à tout propos des réprimandes, des saisies, des bannissements ou des emprisonnements. Au lendemain de l'affranchissement du joug clérical et politique, ce peuple se ruait sur lui-même. A peine libre, l'église se raidissait de dogmatisme et d'intolérance, et les ministres de la charité agaçaient la populace contre les „*hérétiques*, *les mahométans*, *les libertins;*" — observez que cela veut dire chrétiens qui différent sur l'interprétation de quelques dogmes. La chaire était une tribune pour tonner contre les magistrats tolérants; la bible devint un arsenal d'où le prédicateur tirait ses armes envenimées, comparant les Provinces Unies à Israel, les magistrats à Rhoboam, les dissidens aux Philistins ou autres ennemis du royaume de Dieu.

Il s'en suivit des troubles, des émeutes, des pillages affreux. Les sympathies de religion et de politique s'associèrent, et la ville offrait deux partis ennemis.

Mais la voix solitaire du vieux Hooft, „tête ridée, caractère sans plis [1]," n'avait pas manqué d'échos. Peu à peu les principes humains se firent jour jusque dans la magistrature. En 1629 la crise avoit éclaté. Le parti clérical eut le dessous, le magistrat tolérant maintint sa suprématie.

L'année1630 fut l'aube d'un jour nouveau. Les sectes diverses furent admises, leurs églises — des granges — tolérées. A l'époque où Rembrandt van Rijn arriva à Amsterdam, les sentiments qui occupaient les esprits en matière de religion et de politique se firent jour dans une vive po-

---

1 C'était le père du poète; — l'éloge est de Vondel.

lémique de pamphlets, estampes et vers, en feuilles volantes.

L'on s'en répétait les pointes acerbes et virulantes, et quoiqu'elles ne portassent pas de signature, on se disait, que l'auteur de plusieurs de ces pièces n'était autre que le fameux Joost van den Vondel, le marchand du Warmoesstraat, le poète lyrique et dramatique déjà si célèbre pendant ces troubles; le hardi pamphlétaire, ennemi redoutable de l'outrecuidance cléricale. Vondel avait écrit déjà quelques tragédies, entre autres le fameux *Palamedes*, où il flagellait les meurtriers obscurs ou puissants d'Oldenbarnevelt; il était reconnu comme le premier des poètes par ses magnifiques chants lyriques sur les triomphes de Frédéric Henri, qui l'année précédente avait pris Bois-le-Duc; et sa verve était admirée dans ses deux chefs-d'œuvre de satire, intitulés *L'étrille* et *Le harpon;* (de Roskam, en de Harpoen).

Vondel tenait avec Hooft, plus poli, plus élégant, plus classique, mais aussi plus maniéré que lui, la tête de la littérature neerlandaise, alors dans toute sa force et dans toute sa verve. Coster, directeur du théâtre et poète dramatique, les littérateurs Starter, Vechters, van Baerle, Voss, Reael, étaient leurs amis.

Les salons aristocratiques de Hooft, à Amsterdam et à son chateau à Muiden, réunirent les anciens convives de Roemer Visscher, les artistes et aimables filles de ce dernier et les talents nouveaux. Le théâtre fleurit, en dépit des attaques puritaines de certains ministres, et les tragédies de Vondel, de Hooft, de Coster, les comédies de Bredero, de Hooft et de Huygens servirent, soit à enrichir son répertoire, soit à développer le goût de l'art scénique.

Amsterdam était le foyer de la civilisation. Ce qu'il faut

à l'artiste, un horizon étendu, une société active, où la vie éclate dans tous ses éléments, dans ses manifestations vulgaires ou sublimes, source constante de formes, de faits, d'idées, de sentiments, — en un mot, tout ce mouvement d'une grande ville, l'artiste le trouvait dans la métropole, qui, par ses relations commerciales, touchait à toutes les parties du monde connu.

Aussi les artistes y affluaient-ils, trouvant à la fois de quoi satisfaire leur art et leurs intérêts.

Rembrandt aussi y établit son atelier dans cette année. Lorsque s'y rendit le jeune artiste, âgé de vingt-trois ans, il n'y était plus un étranger. Il y avait six ou sept années qu'il avait fréquenté pendant quelques mois l'atelier d'un des peintres le plus en vogue. Car Lastman jouissait d'une grande renommée. Certes plus d'un aura conservé quelque souvenir de ce jeune homme, dont l'individualité fortement accusée parut avoir quelque peu de bizarrerie. Et même après son retour à Leiden ce souvenir ne s'était pas effacé. On avait su le retrouver, on lui fit des commandes, et le succès parut l'appeler à Amsterdam.

Rembrandt y retrouva son maître Lastman. Celui-ci, qui avait vu s'éteindre l'ancienne école de Cornelis Anthonissen et de Pieter Aertsen, appartenait cependant lui-même à un art qui allait être bientôt surpassé. Comme dans la littérature Spieghel, Roemer Visscher et Coornhert avaient fait place aux interprètes d'un art nouveau, il en était de même dans les arts plastiques.

Hendrik de Keyser, peintre, statuaire et architecte, était mort depuis neufs années. Son confrère, plus âgé que lui, Danckerts de Rij, vivait encore et s'occupait à écrire son livre sur Scamozzi. Tous deux furent les patriarches d'une nombreuse famille d'artistes. Des quatre fils du premier, trois furent artistes.

Des divers Danckerts les plus remarquables étaient: Dancker Danckerts, le graveur et éditeur d'estampes et de cartes, connu plus tard par ses excellentes gravures d'après Berchem et Wouwerman; Justus, le graveur, et Pieter qui était peintre de portraits. La famille des Visscher était une autre pépinière d'artistes; il y avait Jan et Claes Janszoon qui eut trois fils, héritiers de son burin. Une promenade dans la Kalverstraat offrait l'occasion de rencontrer les graveurs et éditeurs d'estampes les plus remarquables. Outre ceux que j'ai nommés on y voyait aussi la demeure de Pieter Nolpe, graveur plein de talent.

Parmi les peintres nous citerons encore Pieter Potter, qui quitta Enkhuyzen et acheta en 1631 le droit de bourgeoisie dans la ville d'Amsterdam; Aert Pieters., peintre de portraits; Torrentius, qui était en mauvaise renommée moins encore croyons-nous pour ses sujets libertins, que pour ses hardiesses envers les prédicateurs; Émanuel de Witt, le peintre des superbes intérieurs d'église, jeune homme alors turbulent et caustique, les frères Raphael et Joachim Camphuysen; Simon de Vlieger, qui, à dix-huit ans déjà, s'était fait remarquer par ses plages, ses ports et ses paysages. Tous ces artistes devaient attirer l'attention de celui qui fit alors son entrée dans le monde des arts.

Il en était d'autres encore avec lesquels Rembrandt se mit bientôt en relations plus intimes. Je crois pouvoir mettre de ce nombre Nicolaes Moyaert, qui se fixa à Amsterdam en 1624 et entra en 1630 à la gilde des peintres. D'abord sectateur d'Elsheimer, il était déjà préparé à s'attacher à Rembrandt. Il était coloriste de sa nature. Soit coïncidence, soit influence précoce de la supériorité de Rembrandt, il se développa dans Moyaert un sentiment analogue à celui de van Rijn. J'ai parlé de lui dans la revue des précurseurs. C'est de son atelier que sortit Sa-

lomon Koninck [1], qui, préparé de la sorte, se trouva bientôt attiré vers les principes du jeune novateur qui finit par les y entrainer presque tous.

Koninck était né en 1609 à Amsterdam. Son père, d'abord joailler à Anvers, s'était établi dans cette ville. En 1630 Salomon était membre de la gilde des peintres. Il se livrait au portrait et à la peinture historique, et s'attacha entièrement aux principes de Rembrandt. Sans avoir la force et la profondeur de ce dernier, les peintures de Koninck montrent un sentiment analogue de la couleur et du clair-obscur. On trouve aussi chez lui les types, les costumes et les sujets de l'école de Rembrandt. Toutefois je pense qu'il fut plutôt son sectateur que son élève. Il avait à peu près le même âge et signait déjà des œuvres en 1628 et 30. C'est le cas aussi de Joan Lievens, qui continua quelques temps la même voie que Rembrandt, qu'il suivit de près. Dans ses portraits il garde sa manière d'éclairer, et ses eaux-fortes sont aussi dans l'esprit de Rembrandt. Mais plus tard, revenu d'Angleterre et marié à Anvers vers 1634, l'exemple de Rubens et des Italiens modifia son style.

Parmi les premiers amis et sectateurs de notre maître nous rencontrons aussi Jan George van Vliet, né en 1610 à Delft d'une famille patricienne et artistique. Il n'est connu généralement que par ses eaux-fortes, mais comme peintre aussi il mérite à un haut degré l'attention. Ses peintures sont très rares. La collection de M. Rolas du Rosey contenait deux portraits, l'un signé J. van Vliet

---

1 Moyaert et Koninck ont peint chacun un même sujet: Mathieu appelé par Jésus dans la maison du tabellion. Celui de Moyaert, s'il est toutefois de lui, car il est signé $\frac{P}{M}$ se trouve à la galerie de Brunswick, l'autre au musée de Berlin. Les deux tableaux, qui ont de grandes ressemblances, sont également dans la manière de Rembrandt.

1643, remarquables par le clair-obscur et le ton brun doré, qui trahissent ses sympathies.

Van Vliet est surtout connu par ses eaux-fortes d'après Rembrandt. Il fut le premier qui s'attacha à reproduire les œuvres du jeune maître. Dans l'inventaire de celui-ci on trouva plus tard „une armoire avec des estampes de van Vliet d'après Rembrandt." Déjà en 1631 il exécuta d'après lui quelques vigoureuses eaux-fortes, des têtes de vieillard; puis quelques sujets bibliques. En 1632 il publia une série de gueux, entièrement dans le goût de ceux de van Rijn. Il entra profondement dans son sentiment; mais cherchant un effet vigoureux, il a un peu trop appuyé sur le contraste des clairs et de l'ombre, sans les lier par des teintes intermédiaires. Ses planches sont néanmoins d'un effet énergique et pittoresque.

Il y eut encore un graveur à Amsterdam qui s'occupa de reproduire les œuvres de Rembrandt, ce fut Salomon Savry. En 1632 il copia son *Vendeur de mort-aux-rats.*

Voilà bien des preuves que les œuvres du jeune peintre avaient déjà à son début un grand retentissement.

Nous ne savons pas si l'amitié de Rembrandt et de Roeland Roghman date déjà de ces années. On peut présumer que l'analogie des idées sur l'art aura bientôt rapproché le jeune artiste et Roeland, qui ne comptait que dix années de plus que lui. Car il y avait plus qu'une analogie artistique, il y avait conformité de caractère.

Roghman se montre dans tout ce que nous savons de sa personne un homme coulé dans son propre moule, de même que Rembrandt; un homme à idées propres, au caractère fortement trempé.

Il ne se maria pas et mourut vieux dans un hospice; il ne fut pas compris dans les honneurs officiels de son temps; il fut blâmé pour sa manière „*rôtie*" de peindre;

chercheur infatiguable et non satisfait d'un succès facile, il disait dans sa viellesse ce mot qui peint l'homme: „quand on commence à savoir les choses, on est usé" [1].

Mais Roghman, qui avait trente-trois ans à cette époque, était loin d'être usé et savait pourtant très bien les choses de son art.

Un tel homme était tout fait pour Rembrandt. Aussi restèrent-ils amis durant toute la vie.

---

1 « Als men de dingen komt te weten, is men versleten. »

III.

1631.

Dès son arrivée dans la ville Rembrandt loua un quartier dans un magasin sur le Bloemgracht, un quai situé à une des extrémités à l'ouest de la ville. [1]

Les élèves et les commandes affluèrent de suite. Houbraken et Campo Weyerman disent qu'il arrangea cette localité de façon à y caser plusieurs élèves, et qu'il sépara ces divers ateliers par des cloisons. Comme il est fait mention de cloisons pareilles „ sur le grenier pour ses disciples" à l'occasion de la vente de sa maison de la Breedstraat en 1658, il y a lieu d'admettre cette particularité. [2]

---

1 Houbraken (et après lui Campo Weyerman). — M. Scheltema, dans la 2e édition de son Discours, suppose que Rembrandt alla demeurer d'abord en 1630 chez Lastman, où il serait resté jusqu'en 1634, lors de son mariage. Il est d'avis que c'est dans cette année qu'il entra en apprentissage chez lui L'hypothèse ne me paraît pas vraisemblable. Je n'ai ici aucun motif pour ne pas admettre l'assertion de Houbraken; puis le peintre de plusieurs portraits et compositions, l'eau-fortiste déjà si habile, l'homme qui en 1627 signa le Saint Paul et en 1631 le Siméon et la Susanne, ne peut avoir commencé en 1630 son apprentissage chez Lastman.

2 Houbraken raconte au sujet de ces cloisons l'anecdote suivante: Un de ses élèves y ayant pour modèle une femme nue, lui aussi se deshabilla. Rembrandt étant survenu les entendit dire: nous voilà comme Adam et Ève. Alors, „comme vous êtes tels, vous serez chassés du Paradis!„ dit-il: et ouvrant de force le cabinet, il chassa l'Adam et l'Eve, de sorte qu'ils purent à peine mettre quelques habits en dégringolant l'escalier.

C'est dans ce nouvel atelier, qu'est éclose l'œuvre capitale de cette année, la *présentation au temple*, ou le *Siméon au temple*, ainsi qu'on l'appelle en Hollande. C'est la petite perle qui se trouve actuellement au musée de la Haye.

Nous l'avons vu déjà occupé de ce sujet en 1630. Il a évidemment trouvé un charme poétique et un grand fonds de motifs pittoresques dans cette scène. Il est curieux d'observer avec quel amour il approfondit et retourna ce sujet en divers sens pour en chercher le côté le plus saillant. On ne trouve pas moins de trois eaux-fortes, une huitaine de dessins et plusieurs tableaux, représentant la scène de Siméon. Il en est d'un temps postérieur — 1639, 1650, 1661 — mais quelques unes de ces compositions ont dû servir comme préparation au tableau du musée de la Haye. Un des premiers essais est le croquis très minutieux du cabinet d'estampes de Berlin et l'eau-forte de 1630. Une étude pour un des Juifs à haut bonnet se rencontre dans les eaux-fortes. Dans le tableau de 1631 on retrouve les éléments de ces pièces.

Dans un grand temple à voûtes et à colonnes élevées, d'une architecture un peu fantaisiste, on voit à gauche la profondeur de la nef avec trois ou quatre figures au loin; à droite un grand escalier sur lequel se meut la foule du peuple. Cette foule monte, descend les marches, se retourne, regarde en bas. Au pied de l'escalier un rabbin feuillette un livre; en haut, le grand-prêtre sur son siège, avec sa crosse, entouré d'officiants, étend la main sur une femme et un homme prosternés devant lui. Ce fond entier est dans une demi teinte transparente, couleur de bronze d'un vert olive et de cuir doré.

Au premier plan, le coin droit est occupé par un banc où deux anciens sont assis. Ce coin fait repoussoir pour le groupe central.

Au centre est le foyer de l'œuvre, le point capital comme sujet et comme effet, — deux choses que Rembrandt a le talent de faire toujours concorder. C'est un de ces secrets par lesquels il sait frapper le spectateur. Le groupe principal consiste en sept figures; ici la masse lumineuse est divisée et par ce groupe elle est mise en relation d'harmonie avec l'entourage, afin que ce groupe ne fasse pas une tache trop claire. La lumière est introduite de gauche et un peu d'en haut, sur le dos et la coiffure multicolore du prêtre debout en robe amaranthe; figure grandiose et de geste superbe. Cette main étendue sert encore à conduire la lumière vers le groupe. La lumière éclaire ensuite Marie, vêtue d'une robe vert tendre, s'agenouillant et pressant les mains, d'un geste naif, contre sa poitrine; — puis les deux figures si caractéristiques dans leurs robes grises, des deux Juifs, qui, curieux et incrédules, regardent par dessus l'épaule de Marie.

L'éclat le plus brillant est réservé au béat Siméon, qui se prosterne en extase et pour l'enfant qu'il tient dans ses bras. Une nuée lumineuse entoure l'enfant emmailloté, dont les épaules nues sortent des vêtements. C'est surtout le manteau de Siméon qui est émaillé de toutes les couleurs de la palette. Près de Marie, Joseph tenant les deux colombes est à genoux; il est dans l'ombre. Derrière Siméon, également dans l'ombre, une figure s'incline pour regarder.

Ce tableau occupe dans l'œuvre de Rembrandt une place très significative. On connaît des peintures antérieures; mais le *Siméon* est la première composition à plusieurs figures que nous possédons de lui. Cette composition plus importante que les œuvres antérieures, est déjà une œuvre très originale. Le tableau s'écartait de ce qu'on était habitué jusqu'alors à intituler „peinture historique" ou „religieuse." Il n'a rien de commun (si ce n'est l'in-

timité et la personnalité) avec la peinture religieuse des anciens Italiens, Flamands, Hollandais. Il n'a rien non plus à démêler avec ce qui était érigé en règle par les Italiens du seizième, du dix-septième siècle. Cependant il ne constitue pas un fait isolé. Il a des attaches avec certaine tendance qui cherchait à se produire depuis quelque temps d'une manière indépendante; tendance qui abandonna la recherche du style et de l'idéal comme le comprenaient les Italiens, et qui demanda ses inspirations au sentiment humain, à la vérité, à la nature et à la vie réelle. C'est dans la peinture d'histoire le parti d'Elsheimer, de Lastman, Pinas, Uyttenbroeck, Bramer.

On remarquera comment Rembrandt, ici comme dans le *Saint Paul* de 1627, le *Saint Jérôme* de 30 ou 31, *le philosophe dans une grotte* de 30, se tient encore aux usages de ses coreligionaires en fait d'art, dans les airs humains de ses figures, dans les types, le costume, les ornements religieux, la forme des colonnes, des chapiteaux.

Il se tenait aussi à leur système coloriste, à leurs ombres fortes; j'en donne pour preuve la lumière fortement opposée aux ombres qui se trouvent encore dans le *Siméon* et que nous ne pouvons toutes mettre sur le compte du temps qui l'aurait noirci.

Si donc ce tableau, quoique ses qualités s'élèvent hautement au-dessus de presque tout ce qui fut essayé dans ce sens, ne présente pas quelque chose d'absolument neuf, ce n'en est pas moins une œuvre d'une forte originalité.

Nous sentons d'abord que nous sommes en présence d'une individualité puissante. La beauté de cette œuvre se trouve dans la grandeur et la vérité profonde et intime de la conception; dans la puissance poétique d'après le sens grec du mot, c'est à dire créatrice, avec laquelle le tableau est conçu comme scène et comme couleur.

Elle se trouve dans le sentiment élevé qui en émane par son coloris plein de mystère.

L'exécution se rapproche de celle du *vieillard* de Cassel. Large dans le fond, elle est très serrée, presque minutieuse dans les figures de Marie, des Juifs, de Siméon, de l'enfant. A l'exception de la belle figure debout et surtout du fond peint en maître, on n'y remarque pas cette facilité de travail que le peintre aura plus tard. Si le fond montre déjà cette belle couleur dorée et mystérieuse, qui était une des qualités du pinceau de ce peintre, dans le groupe principal la lumière n'est pas encore si transparente, si éthérée que dans les œuvres postérieures.

Je ne veux pas diminuer l'admiration pour cette œuvre vraiment belle et grande, mais il faut couvenir que dans la *Susanne* de cette même année, dans la *leçon d'anatomie* de l'année suivante, le pinceau a gagné en puissance, en sûreté, en ressources.

Il est remarquable que le panneau primitif ait été d'une forme différente de celle qu'elle a actuellement. En travaillant, Rembrandt voyait que la composition gagnerait par une plus grande hauteur. Alors il a ajouté un morceau au panneau, la partie cintrée. Nous verrons que le peintre agit ainsi plusieurs fois.

J'ai parlé de la *Susanne*. Ce petit morceau (qui se trouve au musée de la Haye) diffère entièrement du *Siméon* et, sous plusieurs rapports, a des qualités supérieures.

C'est une peinture très forte. La figure de Susanne est de celles qui ont toujours choqué les partisans de la seule beauté statuaire ou de la beauté élégante et raffinée. Susanne ici n'est qu'une femme vulgaire, qui n'a pas la beauté de forme des figures grecques ou italiennes, mais qui n'est pas du tout aussi laide qu'on l'a dit. Telle qu'elle est, elle a un naturel, un modelé dans la chair qui font

preuve d'une étude profonde de la nature. C'est là un des charmes de ce petit panneau. Le reste est dans l'exécution magistrale et le coloris prodigieux de cette œuvre. Une lumière forte et chaude dore les verts et les bruns du feuillage et de l'architecture et les clairs de la chair, en les fondant dans une belle harmonie. Le fond se compose de bâtisses frottées d'un brun rougeâtre et chaud, d'une pièce d'eau et à droite, d'un arbre et d'arbustes à feuilles et fleurs peintes et dessinées en pleine pâte. Sur ce fond la figure nue se détache vivante et lumineuse. Ses vêtements sont déposés derrière elle; elle n'a gardé qu'une ferronnière sur le front, un collier et des bracelets. Le mouvement de honte et de peur, qui la fait se courber et se couvrir le corps des deux mains, est d'une vérité parfaite. La figure et les vêtements sont fortement empâtés et la couleur y forme dans certaines parties du corps comme un émail; toutefois sans aucune dureté, car la chair est palpitante de vie. Dans ce précieux petit morceau le pinceau du maître a toutes les hardiesses et toutes les finesses qui le distingueront plus tard. Le tableau est signé d'un coup de pinceau sec avec du brun: *Rembrant f* et en dessous *f* 1631 [1].

Le panneau paraît encore avoir été un peu trop petit pour la composition, car une lame de bois, large de 4 cent. y a été ajoutée au côté droit.

Cette peinture n'est pas une esquisse ni une étude, mais un tableau achevé. On pourrait regarder comme une étude

---

1 La signature est bien authentique. J'ai examiné le panneau hors du cadre et à la loupe. Le 1 de 31 est douteux, ayant un petit trait qui lui donne une apparence de 7, mais je pense pourtant que c'est bien 31. La signature ressemble à celle de l'*Anatomie* et du portrait dit Grotius, et le nom est écrit avec un *t* seul, ainsi qu'on ne le trouve que vers 31 et 32, à de rares exceptions près. Il est remarquable que la manche de chemise de Susanne soit parfaitement identique à celle de Thamar dans l'estampe de Lastman.

la *Susanne* de M. Lacaze, qui a à peu près la même pose et où l'on remarque des indécisions dans la main droite. Mais comme celle-ci est exactement la Susanne du grand tableau de Reynolds de 1641, j'en parlerai en cet endroit. Rembrandt traita plusieurs fois ce sujet.

Dernièrement la galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle s'est enrichie du Saint Jérôme, que van Vliet a gravé en 1631; peinture qui pourrait remonter aussi à 1630. Une histoire de *Loth enivré par ses filles* et *le baptême de l'eunuque* ne sont connus que par les estampes de van Vliet. Cette dernière pièce est d'un arrangement singulier qui rappelle la manière et l'esprit de Lastman. Le coin gauche du premier plan est rempli de ces grandes feuilles que Lastman employait pour le même effet. Au milieu l'eunuque est à genoux et Philippe le baptise. Au dessus de ces deux figures, se montrent au second plan un cavalier, dont le cheval a les pieds de devant sur une colline et qu'on voit ainsi en dessous. Derriére lui l'équipage et quelques soldats à cheval portant des piques. Le tableau de *Loth* se rattache aussi au style et aux types des précurseurs.

Nous trouvons une quantité de portraits de cette année; le *jeune homme*, à la reine d'Angleterre, à Windsor; *la prophétesse Anne* (ou la mère de R? lisant dans un gros livre) de la galerie de Pommersfelden; le *portrait d'homme*, au musée de Brunswick, bon spécimen de sa peinture de portrait dans le style dont *l'anatomie* est l'expression la plus parfaite; etc.

Après ces œuvres diverses nous faisons encore une ample récolte d'eaux-fortes, une quarantaine environ. Une vingtaine d'études de vieillards à belles têtes, des gueux, de petits sujets des plus variés, sont la preuve de son activité dans ce genre. Quelques unes sont légèrement touchées; d'autres cherchent plus d'effet de clair-obscur;

dans quelques unes, par exemple cette pièce si crue mais si belle (n°. 156), la pointe a une finesse, une couleur admirables. Dans toutes elle se montre aussi sûre que légère et toujours pittoresque.

Deux fines eaux-fortes, *Diane au bain* et *Danae et Jupiter*, me paraissent appartenir aussi aux premières années.

Deux portraits de sa mère montrent la vieille dame assise; l'une la tête couverte d'un voile noir, les yeux baissés, la main gauche sur la poitrine; pièce très achevée, dans le sentiment du *vieillard* de Cassel. L'autre, coiffée d'un bonnet de dentelles; la tête de profil a beaucoup de caractère.

Ses propres portraits sont des études diverses; l'une d'elles le montre à mi-corps, avec un chapeau à bords relevés et drapé dans un manteau brodé et fourré. Sa main gauche gantée et avec une manchette bouffante sort du manteau. La tête à cheveux blonds, frisottants, est éclairée d'une manière piquante. La gravure est d'une finesse délicate, d'un délicieux ton argentin. C'est une des plus belles eaux-fortes du maître. Il y révèle d'une manière curieuse sa façon de procéder. Le premier état ne montre que la tête, parfaitement achevée, sans aucun trait du corps. Il dessinait donc librement sur le cuivre, sans calque. Sur une de ces épreuves, au British museum, Rembrandt y a ajouté le corps à la pierre noire. Alors il a repris sa planche, qu'il a achevée; mais en la poussant toujours plus avant, il l'a enfin trop chargée de noir. Le troisième état est le plus superbe sous le rapport de la couleur et du ton.

Nous avons de ce temps quelques croquis dessinés: une *Diane au bain*, à la pierre noire, avec quelques coups de lavis bruns, d'après lequel est faite l'eau-forte.

Un léger croquis de *Jésus au jardin*, au musée de Dres-

den, est la première pensée de l'eau-forte, qui est également des premières années.

Un vieillard assis dans son fauteuil, étude à la sanguine, d'une touche fine et grasse, daté 1631, est le même personnage qu'on voit dans l'eau-forte n°. 124.

Quelle activité extraordinaire et comme ce talent plonge ses racines dans la nature et la réalité vivantes, pour affirmer son assise et l'essor qu'il prendra!

IV.

ŒUVRES DE 1632.

De même que le *Siméon* est à la tête des œuvres de 1631, ainsi la *Leçon d'anatomie* domine celles de 1632.

La première personne que nous voyons en relation avec Rembrandt à Amsterdam est Claes Pieterszoon Tulp. Ce fut vers 1632. Le docteur Tulp était alors âgé de trente neuf à quarante ans; célèbre comme médecin, anatomiste et pharmacien. Échevin de la ville, il appartenait au parti du centre. Il était marié avec Élisabeth van Noort, et leur fille épousa plus tard Jan Six [1].

Tulp fut professeur d'anatomie et de chirurgie de la gilde des chirurgiens de 1628 à 1653. Deux fois par semaine il donna ses leçons dans une salle au-dessus de la

---

1 Comme les boutiques d'apothicaire laissaient à désirer, Tulp assembla chez lui six docteurs et exécuta avec eux le projet d'un nouveau livre de boutique (winkelboek), qui fut autorisé par le magistrat en 1636. De cette assemblée naquit plus tard le Collegium Medicum. Tulp fut l'auteur d'un livre intitulé: *De drie boeken der Medicijnsche Aanmerkingen*, Amst. 1668, 12°, avec planches, Latin et Hollandais; Barlaeus l'a célébré dans une élégie.

Tulp mourut en 1674. Il avait épousé en secondes noces Margaretha de Vlaming van Outshoorn. Quellin a fait de lui un buste en marbre, célébré par deux vers de Vondel. Il existe encore une petite eau-forte assez rare par J. de Bisschop d'un portrait de A. Tulp à mis-corp, assis dans un fauteuil, un portrait par C. van Dalen et une petite gravure, signée L. Visscher sc., avec la légende Nicolaas Tulp, A°. 1672, aet. 79. Un autre portrait le représente comme bourgmestre; près de lui une chandelle et sous l'estampe la devise: *aliis inserviendo consumor.*

„petite halle" dans le Nes; depuis 1639 la gilde des chirurgiens tenait ses séances au Poids St. Antoine, (Sint Antonies Waag, autrefois une des portes de la ville). Il se peut que notre peintre fréquenta ces leçons et que cela le mit en rapport avec le professeur. Comme tous les régents de corporations, ceux de la gilde des chirurgiens désiraient laisser leurs portraits dans la chambre de leur collège. Tulp remarqua van Rijn et le choisit pour exécuter ce projet. Il y avait déjà longtemps que ces tableaux avec des régents de corporations avaient trouvé leur place dans l'école des Pays-Bas; mais ils n'avaient d'intérêt que comme peinture de portraits. Seul Frans Hals avait su en élargir le cadre par son étonnante exécution. Mais aucun, pas même lui, n'avait pu leur prêter une signification aussi étendue que le fit van Rijn, lorsqu'il acheva sa *Leçon d'anatomie.* Et cependant, l'équité historique exige de le dire, l'idée de cette composition n'était pas absolument neuve. La grande renommée de son tableau l'a fait survivre seul dans la mémoire du public. Mais il y avait déjà plus d'un précédent. Dans la chambre des chirurgiens, ornée d'une grande cheminée sculptée aux armoiries des divers régents (overlieden) et où se trouvaient des armoires remplies de curiosités relatives à leur profession, on devait remarquer parmi quelques portraits et tableaux, une grande et longue toile, peinte il y avait alors à peu près trente ans, car elle était datée 1603. Son auteur avait droit de figurer parmi les précurseurs de Rembrandt [1]. C'était un talent solide, dans le genre de Ravesteyn, et de Theodoor de Keyser. Il était de cette pleïade intermédiaire de la fin du 16e et du commencement du 17e siècle.

1 Je répare ici cette omission à son égard. Pendant que je publiais ma première partie, je ne connaissais pas cette oeuvre, qui se trouve à l'hôtel de ville d'Amsterdam.

C'était un des fils de Pieter Aertsen, du Lange Pier, et il s'appelait des noms de son père, Aert Pietersen [1].

Eh bien! ce tableau, c'est une leçon d'anatomie, un des prototypes de celle de Rembrandt. Sur une table, un cadavre, supérieurement peint, est étendu en raccourci; vingt-neuf personnages entourent la table. Au premier plan quelques uns sont assis, mais afin de ne sacrifier aucun des portraits, le peintre a disposé les autres derrière la table sans goût et comme en trois rangées. Ce qu'il y a d'admirable dans cette toile, outre le cadavre et les deux docteurs assis au premier plan, ce sont les têtes vivantes et expressives, c'est aussi le professeur. Celui-ci, nommé Sebastiaan Egberts, est assis comme Tulp près du cadavre et démontre l'anatomie avec des ciseaux dans la main; la bouche est d'une expression que rappelle celle du Tulp de Rembrandt. Tout cela est peint dans un ton brun et vigoureux, plein de vie et avec une grande habileté de pinceau.

Cette toile extrêmement remarquable se trouvait dans la chambre des chirurgiens lorsque Rembrandt fut appelé à faire les portraits des administrateurs de la gilde d'alors.

Il y avait dans cette même salle encore deux tableaux avec des sujets analogues. L'un fut peint en 1619 par Thomas de Keyser; c'était le même docteur Seb: Egberts, expliquant à cinq auditeurs la construction d'un squelette d'enfant.

---

1 Sur une des chaises est l'année 1603, sur l'autre un monogramme composé d'un trident debout avec un A et un P accolés à la barre verticale. Le frère de ce peintre, Pieter Pietersen a un monogramme pareil sur son tableau des trois jeunes hommes dans la fournaise ardente, qui se trouve au musée de Haarlem; c'est le trident posé verticalement avec deux P formés contre la barre. Le père de Lange Pier fut tisserant, et le trident ou peigne est peut-être le signe de son métier. On peut consulter sur la Leçon d'anatomie de Aert Pietersen l'intéressant catalogue, avec éclaircissements sur les tableaux de la gilde des chirurgiens, publié par M. le docteur Tilanus, Amsterdam 1865.

L'autre était un tableau de Nicolaes Elias, peint en 1625 et représentant une leçon du docteur Joh. Fontein. Entouré de ses collègues, il leur indique un crâne posé sur la table.

Voilà donc trois sujets de ce genre; mais celui qui nous importe surtout est le premier de ces tableaux où se trouve le cadavre en raccourci [1].

Si la toile de Aert Pietersen constitue en particulier un précédent que Rembrandt a dû connaître et qu'il a certainement suivi, il n'en est pas moins vrai que la *Leçon d'anatomie* du dernier est un tableau d'un mérite original. C'est l'histoire de l'*Hamlet* de Belleforest et de celui de Shakspere. La matière était trouvée et déjà même travaillée; elle ne devint chef-d'œuvre que sous la main du génie. Le sublime de ce tableau de Rembrandt n'est pas seulement dans l'ordonnance, dans les admirables portraits, leur caractère, leur expression; ou dans la beauté du coloris et de l'exécution. Il est surtout dans la conception qui en fit une œuvre universelle et impérissable. Ce tableau sera beau partout et toujours.

Rembrandt y appliqua son système habituel, combinant dans un même point l'intérêt pittoresque et celui du sujet. Il comprit tout d'abord l'avantage qu'il pouvoit tirer pour la couleur du puissant contraste du clair et des ombres par

---

1 De Gheyn avait déjà fait aussi une *Leçon d'anatomie*. Cette composition, gravée par Andr. Stoc représente un amphithéâtre anatomique, où, au milieu d'une foule de spectateurs, un professeur en robe est occupé à la section d'un cadavre, étendu sur une table ronde. C'est une pièce rare. Un dessin fort curieux, au musée Boymans, représente tout à fait le même sujet. Le dessin fut attribué par le catalogue de la vente Leembruggen à Willem Buitenweg (de Leiden). Cependant il porte au dos une ancienne inscription qui l'attribue à Frans Hals, qui l'aurait fait pour l'académie de Leiden. Le dessin des figures porte en effet un peu le caractère de Hals, mais je le crois cependant de Buitenweg. Le Theatrum Anatomicum paraît être celui de Leiden, tel qu'on le voit dans la description de cette ville par Orlers.

le blanc du cadavre et les figures foncées. Idée heureuse encore en ce qu'elle sert à exprimer le sujet d'une manière saisissante. Le sujet s'élève au dessus de la réalité vulgaire et de la signification particulière. Ce ne sont plus des hommes ordinaires faisant profession de médecine. Le tableau à portraits est devenu un sujet. Par ce trait de génie la scène nous intéresse au delà des personnages qui nous sont indifférents. Enfin le sujet, traité avec une modération classique, n'a rien qui nous répugne; on ne pense pas à une section anatomique. Notre esprit est en correspondance avec ces têtes intelligentes et l'âme se sent transportée par le charme austère du coloris.

Comprendre tellement une œuvre, c'est être poète; c'est créer et c'est atteindre là au plus haut de l'art.

C'est de cette peinture que date véritablement sa réputation, et il n'y a que justice dans la popularité de ce tableau et dans la tradition qui le cite encore de nos jours comme un de ses chefs-d'œuvre.

Nous n'avons pas à insister sur une description du tableau. On connaît partout les septs docteurs avec leurs belles têtes sérieuses et attentives, rangés autour du cadavre, supérieurement dessiné en raccourci et le grave Tulp avec son geste si vivant et si finement exprimé :

Hic loquitur nobis docti facundia Tulpi,
Dum secat artifici lurida membra manu. [1]

Ces vers de Barlaeus sont comme écrits en vue de cette toile.

Comme peinture il y a un pas énorme du *Siméon* à la

---

1 Barlaeus, in locum anatomicum recens Amstelodami extructum : *Le savant Tulp nous adrese ici la parole, tandis que de sa main artiste il fait l'anatomie des membres.*

Leçon d'anatomie. Il y a ici plus de facilité, plus d'ampleur; le peintre y est plus sûr de faire ce qu'il veut. Sa force est tempérée; il n'atteint pas encore aux hardiesses, que sa brosse aura plus tard, mais il est maître déjà.

La gilde des chirurgiens possédait un second tableau de van Rijn, que nous rencontrerons en 1656.

Parmi les chirurgiens qui assistent à la démonstration de Tulp, se trouve Matthijs Kalkoen, marqué sur la toile avec le n°. 6. Ce fut probablement sur la demande de Tulp et de Kalkoen que le peintre exécuta une autre fois leurs portraits. Celui de Tulp (coll. Seillières) est en buste. Il a le chapeau et la barbe du tableau de l'*Anatomie* et une belle collerette en dentelle; la peinture est fine, très achevée, d'un ton frais et vigoureux. Le pendant est probablement sa femme; elle est coiffée en cheveux, parée de perles et de chaînes, le visage a le teint fleuri. Ces deux portraits sont datés 1634.

Celui de Kalkoen (coll. de Kat et Seillières) est de 1632 et le représente debout jusqu'aux genoux, presque de face. Il porte un habit de soie noire ouvragée, un manteau noir, une fraise rabattue, de grandes manchettes en dentelles. Le fond est vert olive. La main droite est ramenée vers la poitrine à gauche; la gauche pend le long du corps et tient des gants. La tête est découverte et elle porte mouche et moustaches rousses. La pose est très aisée et très digne. C'est la même manière de peindre que la *Leçon d'anatomie.* Harmonie de tons noirs, bruns, gris et vert olive; le visage est d'une couleur fraîche et très travaillé.

Un portrait d'homme, analogue de style, se trouvait dans la galerie Fesch. Le personnage, habillé également de noir, avec fraise et manchettes, pose aussi la main droite sur la poitrine; la gauche tient un billet ouvert

sur lequel on lit: Martin Looten [1] 1632, et le monogramme. C'est, selon le rédacteur du catalogue de la galerie Fesch, le peintre George, un portrait très étudié, d'un bel empâtement et d'un pinceau si admirable par la fonte qu'il ne perd rien de sa hardiesse.

Un portrait, exactement dans le style et le faire des précédents, est celui d'un personnage célèbre dans l'oeuvre de Rembrandt, celui de Coppenol. Il porte le même monogramme et appartient sans aucun doute à cette période.

Ce portrait se trouve dans la galerie de Cassel. Un autre portrait de Coppenol se trouve chez lord Ashburton, où le personnage tient une feuille de papier.

Lieven Willemsz. van Coppenol, un peu plus âgé que Rembrandt [2], était un homme ou très fêté par les artistes, ou très enclin à multiplier ses images. Rembrandt dût le peindre trois fois, et il fit de lui deux eaux fortes, la dernière fois en 1661. Leurs relations amicales n'ont donc pas été interrompues. Cornelis Visscher dessina et grava son portrait en 1658; Quellinus fit son buste en marbre et les poètes firent à l'envi de beaux vers sur lui et sur sa plume ingénieuse. Il y en a de Six, de Vondel, de Westerbaan, Heyblocq, Vos, Huygens et Brandt. Aujourd'hui ces vers nous paraissent un peu trop enflés.

Des paons, dit Vondel en 1646, tirent le char de Junon, l'aigle éléve Jupiter, Coppenol s'élève sur les plumes de l'oie. — Voici Coppenol, dit Vos, le phénix de toutes les plumes; mais qui veut connaître son esprit doit voir son écriture.

Il n'y a pas lieu de s'étonner trop des honneurs rendus

---

1 Probablement le nom de Martin Looten est celui du personnage. Il y avait à Amsterdam plusieurs personnes portant ce nom.

2 Il naquit en 1598.

à Coppenol. La calligraphie était à ce temps comptée parmi les arts; par la forme elle était parente de près à la gravure, par son contenu à la littérature. C'est ainsi qu'il fut fêté par les artistes et les littérateurs. Et Coppenol excellait dans son art, dont il a survécu des preuves; de plus il était un peu poète comme l'attestent deux vers dans l'album de Heyblocq, et peut-être fût-il un homme d'influence ou d'esprit [1].

Une des eaux-fortes, le *petit Coppenol*, est probablement de cette année. L'écrivain est assis à sa table où se trouve un flambeau allumé, et vient de tracer un C sur une feuille de papier devant lui: derrière lui un jeune garçon. Sur le 3e état on remarque un tryptique cintré, représentant Jésus crucifié; ce même tryptique se trouve dans le portrait de Francen.

Coppenol avait trente-quatre ans lorsque Rembrandt fit son portrait, qui est à Cassel. Il le représenta assis dans un fauteuil; près d'une table où se trouvent quelques livres et un papier avec la signature RH van Rijn. A chaque moment nous sommes saisis par la manière juste et frappante dont Rembrandt représente son sujet. Coppenol lève ici les deux mains à la hauteur de la poitrine, l'une tient un canif, l'autre la plume qu'il va tailler. Interrompant sa besogne il lève la tête et vous regarde. Cet acte est rendu à merveille. Les mains sont supérieurement peintes et justement les mains adroites d'un artiste avec la plume. Mais ce qui est surtout ad-

---

1 J'ai trouvé un livre assez rare, le « livre d'exemples d'écriture » de G. Carpentier, dont le titre nous apprend que ces écritures furent gravées par Lieven Willem Coppenol, maître de langue française à Amsterdam en 1618. (G. de Carpentier: Exemplaer-boeck inhoudende d'aldergebruykelijkste schriften. In coper gesneden door Lieven Willem Coppenol, Francoyse schoolmeester tot Amsterdam, 1618). C'est peut-être le père du Coppenol, ami de Rembrandt, puisque celui-ci se nomme Lieven Willemsz. (fils de Willem).

mirable, c'est que par ce geste l'homme est tout-à-fait caractérisé. On ne peut voir ce portrait sans voir de suite ces mains; l'œil va des mains à la tête, de la tête aux mains. Dans cet ensemble est l'âme du personnage.

Il est vêtu de noir et porte une simple fraise rabattue; cheveux blonds, très courts, petite moustache. Un jour égal l'éclaire, le ton général en est calme. La tête est peinte dans les chairs comme celle de Kalkoen.

Ces portraits de Tulp, de Kalkoen, de Grotius (quasi), de Coppenol constituent un genre très distinct dans l'œuvre du maître; peinture claire, à jour égal, sans grands effets ou contrastes de clair-obscur, exécution finie et serrée. C'est l'expression parfaite de la nature et du caractère des personnages.

Nous en trouvons d'autres encore, mais les beaux spécimens que j'ai signalés suffisent pour apprécier le maître dans ce style. Je remarque en cette année deux portraits qui en diffèrent. D'abord le portrait d'un oriental debout, qui fit partie de la galerie du roi Guillaume II. Dans cette belle peinture tout est dans de chaudes pénombres; la tête seule, coiffée d'un turban, et une partie de l'épaule recouverte d'un châle sont lumineuses. Il semble que le coloriste s'est donné là une plus libre carrière que dans les autres portraits déjà cités.

Peut-être le peintre n'a pas dû subordonner ici sa fantaisie aux exigences du personnage [1].

Rembrandt fit encore un beau petit portrait, celui de Maurits Huygens, secrétaire du conseil d'État, frère du poète Constantijn Huygens, représenté à mi corps, et plus petit que nature. Je passe ici d'autres portraits, décrits au catalogue.

---

1 Cet oriental ressemble fort au portrait à l'eau-forte, tête orientale, 1635.

Rembrandt ne grava que quelques planches cette année. Il griffonna un petit *cavalier*, une *figure* dite *persanne*, un *St. Jérôme*, le premier paysage — une *chaumière* — et le *marchand de mort-aux-rats*, pièce très-pittoresque, dans un genre où il se rencontre avec Adriaan van Ostade.

Ces eaux-fortes ne s'écartent pas encore essentiellement de la manière ordinaire. La pointe y a toutes ses finesses, tout l'esprit et l'imprévu de cette sorte de gravure. Dans ses études de têtes et de bustes à la vérité il avait réussi, grâce à des allures plus libres dans son travail, à obtenir plus de couleur et d'effets de clair-obscur.

Mais à la fin il fit une planche où l'eau-forte ne servait pas uniquement à tracer des contours spirituels et des hachures légères. Il lui fit exprimer des masses d'ombre plus grandes, des tons plus nourris et plus profonds. C'est le début de ses brillantes innovations dans ce genre. Un cuivre beaucoup plus grand qu'il n'avait encore entamé reçut alors cette belle composition: *la grande résurrection de Lazare.* L'agencement, le dessin des figures ont un style qu'on rencontre dans plusieurs œuvres des premières années. Par la pose et le geste Jésus rappelle fortement le prêtre debout qui se trouve dans le *Siméon.*

Cette belle pièce est d'une conception grandiose. L'expression fortement agitée des personnes, l'air calme et sublime de Jésus, le réveil de Lazare, la disposition merveilleuse de la lumière au point saillant en font une œuvre supérieure.

Ainsi que son *Siméon*, Rembrandt a beaucoup aimé ce sujet. Cette planche elle-même fut retouchée par lui à diverses reprises, tellement qu'on en a remarqué onze états divers. Il en fit plusieurs tableaux, une autre eau-forte en 1642 et plusieurs esquisses dessinées. Je range à cette même année la *sépulture de Jésus*, petite eau-forte légèrement

gravée. Le corps et le visage de Jésus, étendu en raccourci sur un brancard, ressemblent d'une façon si frappante au cadavre de la *leçon d'anatomie*, que je suis persuadé que le peintre avait dans l'esprit le même modèle que celui de ce dernier tableau. L'estampe est aussi signée *Rembrant*, comme cela ne se rencontre qu'à cette époque et justement sur *la leçon d'anatomie*.

V.

ŒUVRES DE 1633.

Une quantité d'ouvrages de Rembrandt portent la date 1633. C'est dans la bible qu'il prit plusieurs sujets. D'abord la *Susanne surprise par les vieillards*, de la collection Youssoupoff; têtes expressives, couleur claire, faire achevé et fondu, selon M. Waagen. Une autre peinture, très célèbre dans l'œuvre du maître et qui se trouva au 17e siècle dans les collections de Six et de Hinloopen, à Amsterdam, c'est *la nacelle de St. Pierre* (het Sint Pieterssscheepje). La proue du petit vaisseau est soulevée par une vague énorme, qui est en lumière, ainsi que les hommes qui baissent la voile. Le reste est dans l'ombre ou dans la demi-teinte. Sur la poupe, plusieurs hommes, dont quelques uns éveillent Jésus; un autre, attaqué du mal de mer, se penche hors du bord en se soutenant le front.

Trois tableaux de dimensions plus restreintes, sont composés dans un genre qui semble le développement de celui du *Siméon*. Deux de ces peintures, cintrées comme le *Siméon*, ont été achetées à Rembrandt par le stadhouder des Pays-Bas, le prince Frédéric Henri. C'étaient une *élévation de la croix* et une *descente de croix*. Ce sont probablement les premiers tableaux de cette série remarquable qui a passé à la galerie de Dusseldorf, puis au musée de Munich. Le premier représente Jésus attaché à la croix, qui est dressée par cinq hommes. Un officier à cheval en

costume oriental dirige l'action; quelques spectateurs entourent la croix. Le ciel est chargé de nuages et remplit la scène de ténèbres; le corps de Jésus est éclairé.

Dans l'autre, la composition n'est pas moins frappante. La terre et le ciel sont couverts d'ombres; seuls la croix, le corps du crucifié et les hommes qui le descendent sont inondés par une gerbe de quelques bandes lumineuses, pareille à un bout d'arc en-ciel. Le corps est descendu par cinq ouvriers; au pied la famille désolée; à gauche un juif en riche costume, peut-être Joseph d'Arimathie. Au fond les édifices de Jérusalem. L'arrangement est entièrement semblable à celui de la grande eau-forte de cette même année.

Deux petits tableaux de genre, les *philosophes en méditation* (au Louvre), datent de cette même année; peintures délicates et remplies de charme, de finesse et d'accessoires pittoresques. L'un des philosophes rappelle diverses études de vieillards. L'escalier tournant qui se trouve dans ces deux intérieurs, a été souvent répété par les disciples de Rembrandt.

Parmi les portraits de cette année, un tableau à figures de grandeur naturelle nous ramène vers la *leçon d'anatomie;* je veux parler de celui qui est connu sous le nom du *constructeur de navires.* L'homme est assis dans son cabinet près d'une table placée devant la fenêtre; il est occupé à dessiner la coupe d'un vaisseau. Troublé dans cette occupation par l'entrée de sa femme, qui ouvre la porte et lui remet un billet, il se retourne, le compas ouvert en main, et sa figure exprime légèrement la contrariété qu'il éprouve de voir interrompre ainsi brusquement le fil de son idée. Sa bonne figure à barbe et cheveux blancs, se ride un peu sur le front. La femme a un visage débonnaire. Deux têtes admirables de vie et d'animation. Les gestes sont fixés au point juste. Par l'esprit

de la conception, voici encore un sujet au lieu d'une pièce à portraits. Un jour simple et naturel éclaire le tableau, sans grands contrastes d'effet. Une harmonie superbe y règne. Il n'y a que peu de couleurs ; seul le vert-bleu du tapis sur la table offre une belle variante dans le ton général.

Le *portrait d'une dame* — au musée de Brunswick — nommée à tort *madame Grotius*, est peint dans le même style, mais c'est un peu plus froid de couleur.

Un beau portrait d'un jeune homme, à la galerie de Dresde, appartient à cette même manière finie. Enfin un superbe échantillon de ce style se trouve encore dans le grand portrait d'homme, vendu en 1865 avec la collection Pourtalès. Le personnage se lève subitement, s'appuyant de la main droite sur son fauteuil et avançant la gauche, comme s'il allait adresser la parole au spectateur. Il porte un élégant costume de soie noire ouvragée, avec aiguillettes d'argent à la taille, et des manchettes et un col en guipure. Peinture serrée et très finie, superbe sous le rapport de l'expression et du geste.

Nous trouvons un genre différent dans un *buste de garçon*, de forme ovale, des collections van Brienen, puis J. de Rothschild. Le teint du visage est d'une nuance de couleur qu'on trouve dans le portrait de Saskia à Cassel; la touche et d'autres couleurs, comme le rouge du veste et le vert du châle sont les mêmes que dans ce portrait.

Il faut remarquer ici une autre manière, un autre style encore dans quelques têtes, qui à mon avis doivent être rangées dans les travaux de 1631 à 34. Ce sont ces bustes où le peintre s'est plu à étudier un effet spécial de clair-obscur. Dans ces études, la face est presque entièrement couverte d'ombres et il n'y a de clair qu'une petite partie

de la joue, du nez et de l'épaule. Déjà vers 1630 nous remarquons une semblable manière d'éclairer dans quelques bustes peints et gravés. Le peintre continue l'étude de cet effet dans le buste du *jeune homme* au musée de la Haye. Les eaux-fortes n°s. 223, 215, 214, 216 en sont aussi des types. Van Vliet reproduit cette manière dans sa *tête d'officier*, de 1631. Dans ces œuvres le noir est très intense, trop fort même. Mais voici que le peintre poursuit ses essais dans quelques têtes, où il garde le même système d'ombres et de clair, mais où les ombres ne sont pas de couleur noire, mais brune; non pas opaques, mais transparentes et peintes d'une manière vague et plus moelleuse (dommelig).

L'eau-forte, datée 1633, portrait de fantaisie de Rembrandt, dit à l'écharpe, nous offre ici un point certain de comparaison. Le visage est couvert d'ombres; le bas de la machoire gauche et le bout de l'oreille reçoivent seuls une lumière assez vive, tandis qu'un léger point lumineux se voit au bout du nez et en bas de la bouche. La lumière venant de derrière, éclaire aussi le haut de l'épaule gauche.

J'ai trouvé au musée de Gotha un petit panneau, bien authentique, qui reproduit, mais en sens inverse, ce portrait de Rembrandt. Il n'a pas de coiffure dans celui-ci. La tête est découverte, et une petite collerette à bords frangés entoure le cou, au lieu de l'écharpe qu'on voit sur l'eau-forte. Mais la tête est la même, sans moustaches cependant, et entourée de cheveux également arrangés, ou dérangés si l'on veut. Le dos, la joue, le bout du nez sont éclairés de la même manière. Ce joli petit morceau est d'une touche légère et dans un ton brun fauve transparent.

A la galerie de Cassel se retrouve la même tête. Elle

ressemble au peintre et reproduit aussi presque entièrement l'eau-forte de 1633. La tête est entourée d'une chevelure épaisse, qui tombe jusque sur le front. Elle se détache en vigueur sur le fond d'un gris verdâtre et n'est éclairée que sur la joue droite et sur l'épaule.

Plusieurs têtes, gravées par van Vliet, d'après Rembrandt, en 1631, 33 et 34, reproduisent exactement cette manière. Seulement la pointe de ce graveur a un peu exagéré le noir et n'a pas rendu la transparence qu'on remarque spécialement dans les deux études de Rembrandt que je viens de décrire.

Rembrandt fit cette année de très belles eaux-fortes. Il grava une des plus grandes planches de son œuvre, la *descente de croix*. La composition nous est déjà connue par le tableau; elle ne varie que par quelques accessoires, et par la bande de lumière qui est plus grande.

Il grava deux fois ce sujet. La première gravure, cintrée par le haut ainsi que le tableau, fut manquée. Il fit donc une seconde planche, celle qui est carrée par le haut. Cette belle œuvre montre déjà l'habileté du maître. Elle est gravée par tailles très fines et beaucoup fouillées.

Cette estampe paraît avoir été mise dans le commerce par Rembrandt, peut-être à la demande de son neveu Hendrik Ulenburgh, dont elle porte l'adresse.

Sur un cuivre de moindre dimension Rembrandt grava la scène du *bon Samaritain;* reprenant trois à quatre fois sa planche pour y faire de légers changements, tels que dans la queue et le cou du cheval, le mur du perron, le foin etc. Cette planche paraît avoir été également mise dans le commerce, car l'inscription *cum privil.* devait servir à en assurer le droit de l'éditeur.

J'incline à penser que Rembrandt a emprunté cette composition à une estampe de Jan van de Velde, ainsi que

semble le prouver cette pièce curieuse, signée J. v. d. Velde fecit, Cl. J. Visscher exc. Je doute fort que les lettres V. R. dans la marge se rapportent à Van Rijn. Quoique entièrement dans le goût de Rembrandt, l'estampe rappelle encore plus Elsheimer, Goudt, Pieter Molijn et le genre de ce groupe que j'ai décrit dans la 1re partie.

C'est un effet de nuit, comme ils l'affectionnaient. Elle est due à la pointe de van de Velde, et comme elle porte *fecit* au lieu de *sculpsit*, je lui en attribue aussi l'invention. La scène me paraît le prototype de celle de Rembrandt, avec son vieil édifice, son perron, où apparaît un valet, portant une torche, son escalier, au bas duquel le Samaritain paye l'hôte qui tient une chandelle, et avec son cheval et le serviteur qui en enlève le blessé. Le fond en diffère; il s'y trouve une porte cintrée, dont l'ouverture laisse voir un bout du ciel et la route.

Dans un petit tableau, au marquis de Hertfort, Rembrandt a reproduit à peu près la scène de son eau-forte.

Un petit morceau, finement gravé, *la fuite en Égypte*, rappelle un peu une composition pareille, peinte par Lastman, dont j'ai parlé dans la biographie de ce peintre.

Enfin Rembrandt prêta sa fine pointe pour illustrer *l'Éloge de la navigation*, poème très peu poétique [1] de E. Herckmans, où toutes sortes d'histoires relatives à la navigation sont décrites; à commencer, cela s'entend, par l'arche de Noé. Le 3e livre traite entre autres des guerres de Germanicus, et a en tête la jolie pièce de Rembrandt, connue sous le nom de *la fortune contraire*, et en Hollande sous celui de *het scheepje van fortuin* ou *de wufte fortuin*, (la barque de la fortune, ou la fortune incertaine). On a

---

1 N'en déplaise à Barlaeus qui a fait une ode louangeuse: In artem nauticam Eliae Herckmans.

proposé diverses explications de ce sujet. M. Ch. Blanc a cru y reconnaître la bataille d'Actium, la défaite d'Antonius et la clôture du temple de Janus.

En lisant attentivement ce troisième livre du poème de Herckmans, chose peu divertissante, j'y ai rencontré entre autres la description du voyage de St. Paul à Rome, et c'est là que se trouve l'explication de notre planche.

Au fond, à gauche, se voit un temple à Jérusalem, entouré d'une foule dans laquelle se trouvent des prêtres; deux hommes s'efforcent d'en fermer les portes. Dans le XXIe chap. des Actes on lit comment le peuple „tira Paul hors du temple, dont on ferma aussitôt les portes." Alors le capitaine s'enquièrant de ce qui se passa, fit garrotter l'apôtre, — détails qu'on retrouve aussi sur la planche. Au premier plan de celle-ci, un cheval s'abat avec son écuyer, qui étend les mains et lève les yeux au ciel. On ne peut s'y méprendre, c'est Paul. Dans le XXVIe chap. suit le récit de Paul à Agrippa, concernant son aventure sur le chemin de Damas.

Rembrandt, suivant ici l'antique façon de représenter plusieurs moments d'une histoire, ajoute à ces trois scènes une quatrième, qui occupe la partie droite. On y voit une barque faisant voile, une figure féminine debout près du mât et sur la proue un des hommes de l'équipage qui boit dans un pot. Tous ces détails, inexpliqués jusqu'ici, se retrouvent au XXVIIe chap. Dans ce trajet à Rome Paul dit à l'équipage: „Je vous exhorte d'avoir bon courage; — car en cette même nuit un ange du Dieu à qui je suis et que je sers, s'est présenté à moi. — Alors ayant pris courage, ils commencèrent à prendre de la nourriture."

Cet ange, cet homme qui prend de la nourriture, notre planche les a encore.

Voilà donc le sens de cette estampe, dont la gravure est très spirituelle au second plan et dans le fond.

Ici se fait encore remarquer la parfaite connaissance de Rembrandt du texte de la bible. Il trouva son motif dans les vers de Herckmans, mais en homme accoutumé à se pénétrer de son sujet, il ne s'en tint pas là, et prit le récit original. De là ces divers détails qu'il trouva dans les Actes, mais qui ne sont pas dans le récit du poète.

Les autres eaux-fortes de cette année sont un portrait de la mère de l'artiste et un portrait de Sylvius.

Quelques portraits du peintre doivent être rangés à cette année, entre autres le portrait bien connu de *Rembrandt à l'oiseau de proie.*

VI.

SASKE VAN ULENBURGH.

Dans la vie de Rembrandt comme dans ses œuvres, le fond est souvent couvert d'ombres, les accessoires enveloppés de demi-teintes et les personnages apparaissent, frappés d'une lumière subite. Vers la fin de 1633 une figure lumineuse apparaît tout-à-coup: une jolie femme, au teint frais, à la bouche charmante, aux yeux vifs, aux cheveux abondants. Dans l'œuvre du maître elle se montre tantôt jeune fille au rire mutin et agaçant, tantôt parée en reine des fées avec tout le luxe de costumes et de pierreries, que la fantaisie d'un artiste a su arranger; ici, assise sur les genoux de son heureux mari; là, près de la table où celui ci dessine; ailleurs, avec tout le décorum d'une dame du monde.

Prenant des rôles divers, elle s'appelle la reine Artémise, ou Bethsabée, la mariée juive ou la fiancée de Samson. Cette belle sorcière qui a évoqué de si brillantes apparitions de l'art, qui pendant quelques années a éclairé et chauffé l'âme et le foyer du peintre, c'est Saske ou Saskia van Ulenburgh, la première femme de Rembrandt. Resplendissante dans la lumière fantastique du peintre, elle attire vivement le regard, comme un point lumineux dans la vie de l'artiste.

De quelle manière la jeune Frisonne, issue d'une famille

très distinguée et fortunée, se trouva-t-elle l'épouse d'un peintre, de famille bourgeoise, ni beau, ni homme du monde ?

A Leeuwarden, la capitale de la Frise, demeurait Rombertus Ulenburgh, Jurisconsulte, jusqu'en 1596 conseiller et bourgmestre de sa ville, plusieurs fois chargé par ses concitoyens de missions politiques. Dans une de ces missions, en 1584, il fut envoyé au prince Guillaume le Taciturne. Il manda aux magistrats de sa ville, sa réception par le prince, l'affabilité de ce dernier qui l'avait retenu à diner avec quelques grands personnages et comment le prince, s'étant levé de table, avait été assassiné, comme il descendait l'escalier, par un „Bourgoingnon."

Dans les dernières années de sa vie il était membre de la cour de Frise. De sa femme, Sjukje Osinga, il avait trois fils et six filles [1]. Rombertus mourut en 1624; sa femme l'avait précédé en 1619. Leurs enfants furent bientôt établis et mariés. Les deux fils, Rombertus et Ulricus, étaient dans le barreau; Idsert dans l'armée; quatre filles épousèrent Johannes Maccovius [2] (Makowski), professeur à Franeker, Gerrit van Loo, secrétaire de la commune het Bildt, en Frise, le commissaire François Copal et Doede Ockama. Une cinqième, Hendrikje, donna en 1622 sa main à un homme de talent, le peintre Wybrand de Geest [3].

Ce de Geest était un bel-esprit dans le genre de son temps; on le nomma: „doué des grâces de Pallas et

---

1 Quant à la famille Ulenburgh, les détails authentiques se trouvent dans la brochure de M. W. Eekhoff, archiviste de Leeuwarden, La femme de Rembrand[t], 1862.

2 C. van Dalen Jr. a gravé le portrait d'un Maccovius. Je n'ai pu trouver cette pièce dont le rapprochement avec les portraits d'inconnus par Rembrandt pourrait peut-être y faire retrouver celui du professeur.

3 M. W. Eekhoff a le premier fait connaître cette particularité intéressante.

d'Apelles"; il voyagea par l'Europe, resta quelque temps à Rome, où la bande le surnomma l'Aigle frison, et retourna à Leeuwarden, l'esprit mûri par l'étude. Il y acquit une grande renommée comme portraitiste et devint riche et estimé. Si la famille a pu avoir des préjugés contre la profession d'artiste, un homme comme Wybrand de Geest était bien propre à écarter les scrupules, qui auraient pu surgir quand le peintre van Rijn se présenta.

Seule la jeune Saske, qui à la mort de son père n'avait encore que douze ans, n'avait point de *home*, mais il est probable qu'elle aura été recueillie chez l'une de ses soeurs [1]. Un des frères du vieux Rombertus, nommé Pieter Ulenburgh, avait une fille Aaltje, qui devint l'épouse de Jan Cornelis Sylvius, vers 1609 ministre dans quelque village de la Frise, et appelé en 1610 à Amsterdam.

Là se rendit encore un autre Ulenburgh, Hendrik, fils d'un autre frère de Rombertus; il y fonda avec succès un commerce d'objets d'art [2], qui passa à son fils Gérard. Un troisième Ulenburgh, nommé Rombertus, qui s'était aussi établi à Amsterdam, cultivait la peinture de portrait et d'histoire [3]. Plusieurs membres de cette famille avaient donc des relations dans le monde artistique et intellectuel.

Soit par le peintre Wybrand de Geest, soit par le peintre Rombertus Ulenburgh ou le marchand Hendrik Ulenburgh, Rembrandt trouva un accès facile dans la famille. Il n'y a pas lieu de s'étonner qu'ils aient dès

---

1 Saske avait une tante, du même nom, veuve du député Keimpe Wiarda; celle-ci, qui donna son nom à sa nièce, lui a peut-être aussi offert un asile. Comme elle habitait une maison de campagne à Garijp, c'est peut-être de là qu'est venu l'erreur qui dit Saske originaire du village Rarijp.

2 Hendrik Ulenburgh reçut en 1657 *f* 630 pour avoir nettoyé et verni les tableaux à l'hôtel de ville à Amsterdam (Kroon, Stadhuis v. Amst. p. 74).

3 Hoet, cat. I, mentionne deux (ou une même) peintures de R. Ulenburgh: l'histoire d'Attalia, grisaille, *f* 7.6, et la mort d'Attalia. *f* 15.—

l'abord connu ce dernier. Quoiqu'il n'eût que 26 ans, le peintre du *Siméon*, de la *leçon d'anatomie*, d'une vingtaine de superbes portraits, jouissait déjà d'une grande renommée. Ses eaux fortes n'étaient pas dans le commerce, ordinairement, mais la grande planche, la *descente de croix*, paraît avoir attiré l'attention de l'éditeur Hendrik Ulenburgh, qui la publia avec son adresse. Chez Hendrik, chez Wybrand, Rembrandt a sans doute rencontré la jeune Saske, qui, orpheline, passa ses jours chez divers membres de sa famille et qui paraît avoir été accueillie surtout chez son neveu Sylvius. Bientôt l'intimité du peintre et du ministre se fit jour; le beau portrait de Sylvius en résulta et dans cette même année les deux portraits peints de Saske. Le portrait de Sylvius est une belle planche. Le vieux prédicateur est assis devant ses livres, sur l'un desquels ses mains reposent. Il a levé la tête et médite sa lecture. La tête est pleine de vie et d'expression. Rembrandt offrit au ministre quatre épreuves de sa planche et sur l'une d'elles il mit de sa main :

Aan Jan Cornelis Sylvius dese vier printen [1].

La famille, nous l'avons vu, était disposée à bien recevoir un artiste. Saske était jeune, elle se sentit sans doute attirée par le talent extraordinaire de Rembrandt et lui donna certainement son cœur [2]. Dans les derniers mois de 1633 Saske résidait à Franeker, apparemment chez sa sœur Antje, mariée au professeur de théologie Maccovius [3]. Peut-être elle assista sa sœur dans sa maladie,

---

1 Ces quatre estampes à Jan Cornelis Sylvius — Cette pièce s'est retrouvée dans la possession de Mad. van Lennep en 1860. Cette dame descent de J. C. Sylvius. Eekhoff, p. 38 et 39.

2 Ses sentiments envers son époux se révèlent indubitablement dans son testament.

3 Cela résulte du registre des mariages.

et à sa mort, qui arriva en Novembre, dirigea-t-elle le ménage de son beau-frère. Après cela elle se rendit vers le milieu de 1634 à Anna-kerk ou Anna-parochie, une des trois paroisses du Bildt, chez sa sœur Hiskia, mariée á Gerrit van Loo, secrétaire de ce bailliage. Rembrandt s'en fut à Leiden, pour chercher le consentement de sa mère, son père étant déjà mort.

Le 10 Juin 1634 il fut noté dans le registre extraordinaire des mariages, que „Rembrandt Harmens van Rijn, de Leyden, âgé de 26 ans, demeurant dans la Breedstraat, dont la mère consentira, comparut devant commissaires, ainsi que Saskia van Vuylenburgh, de Leeuwarden, demeurant au Bil(dt) à St. Annenkerck, pour laquelle a comparu Jan Cornelis (Sylvius), prédicateur, comme cousin de la dite Saskia, se proposant de fournir l'inscription légale de la dite Saskia, avant la troisième publication." L'acte qui en fut dressé est signé: *Rembrandt Harmensz. van Rijn*, et porte en marge: „le consentement de la mère a été apporté, par acte de notaire" [1].

Rembrandt se rendit en Frise au mois de Juin et rejoignit sa fiancée à Sint Anna-parochie chez les van Loo. Le mariage fut contracté dans la maison communale et consacré dans l'église paroissale du Bildt par le ministre Rodolphus Hermanni Luinga [2].

---

1 En effet le 14 Juin 1634 sa mère avait passé à Leiden et par devant notaire un acte, dans lequel elle déclara consentir de plein gré au mariage du „respectable seigneur" Rembrandt Harmansz van Rijn, peintre, son fils, disant qu'il lui est très agréable que les commissaires consentent à se passer de quelques formalités à l'égard de la publication des bans. Archives de Leiden; protocolle du notaire A. Paedts, A°. 1634, p. 113

2 Le registre du bailliage le Bildt porte: 22 Juin 1634, sont confirmés en mariage Rembrandt Hermens van Rhijn, demeurant à Amsterdam, et Saskia van Ulenborgh, ayant maintenant domicile à Franeker. La même déclaration se trouve dans le kerkboek (livre de l'église) de St Anna-parochie.

Le jeune ménage s'établit à Amsterdam dans la maison que Rembrandt avait louée dans la Breedstraat, grande rue spacieuse, construite lors du dernier agrandissement de la ville, où Lastman aussi avait acheté en 1631 une maison [1].

---

1 Particularité découverte par M. Scheltema: *Discours* etc p. 52.
On trouve les pièces authentiques concernant le mariage et la famille Ulenburgh dans les ouvrages connus de MM. Eekhof, Scheltema et Elsevier.

VII.

SASKIA DANS L'ŒUVRE DE REMBRANDT.

Dans les œuvres des peintres et des poètes, une place est toujours réservée à celle qui les charma.

Béatrice est inséparable de Dante, Mona Lisa de Léonard, Vittoria Colonna de Michel Ange.

C'est ainsi que Saskia remplit une époque dans la vie et l'œuvre de notre artiste.

Par elle, il se vit admettre dans une famille distinguée, dont les membres illustraient la magistrature, la science, la littérature et les arts. Par elle il acquit une fortune considérable. C'est elle qui lui créa les joies pures du foyer domestique. Mais c'est elle aussi qui resplendit dans son œuvre; qui donna la vie à une quantité de portraits et fournit le modèle pour plusieurs compositions. Ces images sont des portraits tantôt réels, tantôt plus ou moins entourés d'un nimbe de fantaisie.

Dans une petite eau-forte de 1636, le peintre a tracé une image de sa vie domestique, — lui-même dessine, ayant vis-à-vis de lui sa femme, assise à la même table. C'est là le portrait le plus authentique de Saske. Une fois ce type constaté, nous allons procéder chronologiquement. La première en date est la Saske de Dresde, datée 1633. La tête légèrement inclinée, encadrée de longs cheveux châtains, qui descendent jusqu'aux épaules, porte le bonnet

dit mézétin, couleur rouge cerise, garni d'une plume blanche et d'une chaîne d'or. Saske porte des perles au cou et aux oreilles. Sa robe de damas bleu-clair, à lacets et à aigrettes d'or, laisse à découvert le cou et un fichu en gaze blanc. La main droite, couverte d'un gant chamois, est levée à la hauteur de la poitrine. La face est éclairée d'en haut; la lumière tombe sur le bord du bonnet et illumine la partie inférieure du visage, le cou et le buste. Le front est dans l'ombre projetée par le bord du chapeau. Jeune fille animée et pleine de vie, elle incline sa face mutine et riante vers le spectateur. Les lèvres, un peu entrouvertes, laissent apercevoir les dents. Les joues se gonflent par le sourire et les yeux clignent. L'expression ne me plait pas beaucoup. Le rire fait un effet désagréable. Chose singulière! Rembrandt qui a exprimé à merveille des sentiments si divers, n'a pas réussi à mon avis à bien peindre le rire. Lui-même, dans le superbe tableau où il tient Saske sur son genou, ne fait qu'une grimace pénible à voir, quand on le regarde longtemps. Il est vrai que le portrait de Saske a souffert; dans le visage, on voit les nervures du panneau. Il se peut qu'à cause de cela la peinture de cette partie de la figure ne soit pas aussi harmonieuse que d'habitude.

La galerie du cardinal Fesch contenait un portrait de Saske, daté de 1633, de forme ovale. C'était une belle fille au teint blanc, aux grands yeux foncés, aux lèvres vermeilles; les cheveux châtains, crêpés et ornés de deux plumes, l'une blanche, l'autre verte, laissent les tempes découvertes. Elle porte des boucles d'oreilles, un collier de grosses perles, une chaîne d'or et par dessus son corsage à brandebourgs qui laisse percer sa chemisette, une mantille de soie verte, brochée d'or, retenue par une agrafe. Un voile en mousseline brodée retombe sur ses épaules. Rien qu'à cette toilette, choisie

avec toute la fantaisie et le luxe de couleurs et d'ornements qui caractérisent les portraits de la femme de Rembrandt, on reconnaît Saskia. C'est un costume analogue à celui du tableau de Cassel, découpé à la gorge de la même manière; ce sont les mêmes parures. L'exécution est très soignée; il y a moins de laisser aller, la touche est un peu molle, le coloris moins transparent et moins naïf [1].

C'est vers 1633 que Rembrandt me semble avoir peint la grande toile qui est à la galerie de Cassel et qui représente sa femme ou sa fiancée. Debout, en profil de gauche, elle est vue jusqu'aux genoux. Elle porte une robe dont le corsage est de velours rouge foncé, tandis que la manche est d'un vert indécis. La robe est découpée carrément sur le sein, couvert jusqu'à la gorge par une chemisette soigneusement fermée. Cette chemisette ouvragée et à plis fins, ainsi que la manche du bras gauche, ont des couleurs verdâtres avec des tons de gris, de violet et d'or. Ces tons ont l'air de poussière de pierres fines. Un manteau à bords fourrés lui pend de l'épaule droite et est retenu par le bras; la main sort un peu de l'ombre, qui la cache presqu'entièrement, et tient une fleur. Le bras gauche est légèrement avancé pour soutenir le manteau. Elle est couverte de grappes de pierres fines et de perles. A l'oreille un pendant d'or avec perle, sur les cheveux deux rangs de perles, au cou une chaîne avec grosse perle en pendeloque; sur le sein une forte chaîne d'or avec

---

1 Ainsi s'exprime l'auteur du catalogue Fesch, M. George. La gravure dans le musée Napoléon, du portrait de femme en ovale, représente évidemment Saskia et correspond entièrement (à l'exception des plumes) à la description du tableau de la galerie Fesch.

pierres fines enchâssées; enfin aux poignets de doubles rangs de perles.

Une toque de velours amarante, de forme plate et à crevés sur les bords, surmontée d'une plume blanche avec agrafe, enrichie d'une pierre précieuse, lui couvre la tête. Les cheveux, d'un brun qui tire un peu sur le roux, sont refoulés en arrière.

La figure se dessine contre le fond brun foncé, avec un profil délicat, un nez fin, une bouche fermée et un peu pincée. Le visage est entièrement en clair, presque sans ombres et d'une couleur très vive et très fraîche. Le corps est enveloppé de pénombres. Le portrait est achevé avec un soin extrême et d'une exécution serrée; la touche est précise et n'a pas cette morbidesse, ce vague qui la distinguera plus tard. Le costume, bien que d'un arrangement pittoresque, n'a rien qui soit en désordre.

Peinture remarquable, forte, magistrale même sous divers rapports, elle n'exerce pas ce charme irrésistible, cette fascination d'autres portraits du maître. Pour moi, je préfère la Saske de Dresde (de 1641) et celle d'Anvers. Je pense que ce portrait fut destiné à Saske elle même ou à sa famille [1]. On dirait que le peintre l'a fait pour des gens aimant plus le soigné que le caractère artistique qui leur paraît un peu rude et brusque. Il paraît avoir sacrifié les empâtements audacieux de sa brosse. En comparant ce portrait aux autres *Saskia*, on y remarque la retenue de

---

1 Une estampe de Dthier, d'après ce portrait, porte cette inscription, que le tableau, qui se trouvait dans le cabinet de Mad. de Reuver (qui a passé à la galerie de Cassel) venait « *de la famille du peintre.* »

A la vente Jan Six, 1702, on trouve un portrait de la femme de Rembrandt, « krachtig en heerlijk uitgevoerd. » C'est le même qui passa à Willem Six, chez qui il fut acheté par M. de Reuver. La généalogie du tableau se trace ainsi complètement.

la personne, et dans le visage quelque chose qui indique plus la jeune fille que la femme mariée.

Deux beaux dessins, au musée Teyler à Haarlem, montrent Rembrandt jeune et sa femme. Je les crois de cette époque. Ils sont en ovale, sur papier bleu et exécutés à l'encre de Chine, avec des mélanges de blanc et de jaune, d'une manière estompée. Rembrandt porte de petites moustaches et un chapeau sur la tête; sa femme, de face, a les cheveux blonds frisés, ceints d'un mince bandeau; une chemisette plissée jusqu'au cou et un manteau aux bords fourrés, fermé sur le devant. Elle a le visage plein et potelé, les yeux vifs, la bouche petite, ainsi qu'on la voit sur l'eau-forte de 1634 et sur celles de 1636 [1].

En feuilletant au musée de Berlin une enveloppe contenant des dessins dans le goût de Rembrandt, j'y ai rencontré un très beau dessin à la mine de plomb sur vélin. Aucun doute, c'est Saske. De face, le visage rond et aimable, elle porte un grand chapeau, dont le bord jette une ombre légère sur son front. Elle est assise devant une table ou le bord d'une fenêtre et y appuie le bras gauche, dont la main tient une fleur; le bras droit soutient la tête, les doigts légèrement posés contre les tempes et le front.

Que ce délicieux croquis soit de Rembrandt, je ne saurais en douter; il est fait d'un trait si délicat et si ferme, l'expression est si naturelle, le dessin si parfait, surtout celui des mains, dans lesquelles on peut toujours reconnaître Rembrandt par la perfection des intentions et des mouvements, que le doute ne paraît pas admissible. Mais voici l'énigme: dans la grande marge blanche en bas se trouvent ces mots d'une écriture ancienne :

---

1 Le visage ressemble en tout point à celui de la gravure dans le Musée Napoléon.

ceci est le portrait de ma femme, fait lorsqu'elle avait 21 ans, le troisième jour de notre mariage.	dit is naer myn huysvrouw geconterfeit do sy 21 jaer oud was den derden dach als wy getroudt waeren
le 8 junyus 1633.	de 8e junyus 1633.

Ces dates ne concordent pas avec celles que fournissent les pièces authentiques. L'âge de la femme cependant est celui de Saske, puisque, née en 1612, elle dut avoir 21 ans en 1633.

Que penser maintenant de ce portrait, de cette inscription si curieuse? J'avoue que je n'ai pas de réponse. La pièce, ou l'inscription, est-elle fausse? Ou doit-on l'attribuer à un autre maître qui dessinait comme Rembrandt et aurait eu une femme ressemblant à Saske?

Une eau-forte du maître, de 1634—36, présente une ressemblance frappante avec la figure et la pose dans ce dessin. C'est le n°. 250, une feuille de croquis à trois têtes de femme. Celle qui se trouve en haut est un buste de Saske de face, les doigts de la main gauche appuyés contre la tête. C'est un croquis d'un charme et d'une délicatesse extrêmes. On y voit comment il est peu vrai de dire que Rembrandt manquait de noblesse, et il serait difficile de trouver ailleurs une tête plus jolie, plus vivante et plus charmante.

Le visage ressemble aussi beaucoup à celui de l'eau-forte où Saske est assise vis-à-vis de Rembrandt.

Voici une autre pièce fine et délicate, la femme en cheveux, de 1634; c'est Saske, vue un peu plus que de profil, coiffée en cheveux avec trois rangs de perles, un collier, une collerette en dentelle ouverte par devant et avec des manches bouillonnées. Elle a beaucoup d'embonpoint. Le visage fin rappelle fortement le portrait de Cassel [1].

1 Wenceslas Hollar a copié cette eau-forte en sens inverse et aux trois

En 1636, nous trouvons la Saske assise à la table vis-à-vis de Rembrandt, et en 1639 la délicieuse feuille d'étude avec six têtes, dont celle du milieu est un des types les plus aimables de Saske. Elle y a les cheveux longs, coiffés en perles et un voile derrière la tête. Cette jolie tête ressemble surtout au tableau où Rembrandt s'est peint avec sa femme sur son genou et au superbe portrait de 1641, tous les deux à Dresde.

Dans ces deux peintures, Saske a la même tête fine, un visage ovale, de beaux yeux bleus, une jolie bouche fraîche et souriante. Elle est rayonnante de bonheur et de santé et le peintre lui a prodigué les beaux costumes, les joyaux en profusion et toute la magie de sa palette.

Nous retrouverons ces tableaux en leur lieu. Il y a encore plusieurs portraits, dits *la femme de Rembrandt en fiancée juive*, la *Juive* etc. et qui en effet ont une grande ressemblance avec elle. J'en ai consigné les détails dans la liste des œuvres de Rembrandt, où je les ai classés entre 1636 et 1641.

On voit de quel luxe de princesse ou de fée le peintre sut orner l'image de sa femme. Saske était encore dans la fleur de la jeunesse et de la santé. Il nous reste à mentionner un portrait d'une nature différente; c'est la *Saske* d'Anvers. Ce portrait reproduit, mais avec des variations, celui de Cassel. La tournure, le costume sont à peu près pareils, mais l'expression diffère entièrement. C'est

---

quarts de la grandeur. Elle porte l'inscription: Reinbrand inv., Amstelodami, et, W. Hollar fec. 1635. Elle se trouve dans son petit recueil intitulé: Reisbuchlein von allerlei Gesichten und etlichen fremden Trachten für die anfangende Jugendt sich darinnen zu üben. Gradiert zu Cöllen durch Wentzeslaum Hollar vo Prag, Anno 1636. Abraham Hogerberg excudit. Elle mesure en largeur 55 cent., en hauteur 69 cent.

apparemment une image de Saske dans la dernière période de sa vie, image enveloppée de sérieux et de mystère. Nous admirerons en son temps cette œuvre superbe.

Outre ces portraits, où le maître était tantôt près de son modèle, tantôt transporté par la fantaisie, il y a plusieurs compositions où le peintre s'inspira de la figure de sa femme.

Rembrandt s'occupait pendant quelque temps de certains sujets pour lesquels il fit des études de femme. L'une d'elles, de 1634, est l'étude à l'eau-forte, nommée *la grande mariée juive.* Cette femme, c'est évidemment Saske qui en a livré le modèle. Assise dans son fauteuil, elle est couverte d'un peignoir par dessus sa robe. Ses longs cheveux pendent autour de la tête et descendent à grands flots sur ses épaules; ils sont retenus au front par un collier de perles, ainsi que cela se voit dans plusieurs autres portraits de Saske. Elle tient un rouleau de papier et auprès d'elle est une table couverte de papiers. Rembrandt a gravé ce portrait avec beaucoup de soin et en divers états, achevant d'abord le buste seul, puis tirant d'autres épreuves à mesure qu'il avait plus travaillé l'architecture du fond, le peignoir, les mains, et couvrant en dernier lieu les mains de tailles légères. Nous devons à M. Blanc de savoir qu'il existe chez M. Donnadieu à Londres, une peinture de cette même composition, qui a été aussi gravée en manière noire par Haid. Mais dans ce tableau, la femme est accompagnée d'une vieille; on y remarque de plus un miroir et une cassette à bijoux sur une table couverte d'un riche tapis. Il s'agit donc d'une femme à sa toilette. Mais quelle est cette femme? Smith la nomme *Bethsabée, recevant le message de David.* Cherchons encore. Alors nous rencontrons une composition de 1634, qui offre quelque analogie avec celle-ci. Elle se trouve au musée de Madrid et

c'est à la description de M. Clément de Ris que j'emprunte les détails. C'est une femme assise, „ruisselante de santé et de vie," somptueusement vêtue d'un costume pseudo-oriental, à laquelle une servante, qui se trouve un peu plus bas, apporte à boire dans une coupe richement ciselée. Au fond et dans l'ombre, une vieille femme. Les figures sont coupées à mi-corps; la jeune *Artémise*, ainsi on la nomme, occupe la droite de la toile. „Je n'essayerai pas, dit M. de Ris, de rendre l'effet magique de la lumière, se détachant sur un fond sombre et transparent, l'éblouissant costume de la jeune femme, la puissance et la chaleur de cette couleur, qui a fait croire à quelques uns que Rembrandt préparait ses toiles avec une feuille d'or." L'exécution lui paraît plus serrée, moins libre que dans les œuvres postérieures. C'est comme dans le portrait de Cassel. M. Clément de Ris pense à Saske et en effet je ne doute pas que ce soit elle. Elle a aussi les longs cheveux flottant sur les épaules, la bande de perles qui ceint la tête, la robe découpée, enfin tout ce qui distingue *la grande mariée juive* et la belle reine de *la fête de Samson*. Car, la *mariée juive*, la *Bethsabée*, l'*Artémise* se retrouvent toutes dans ce tableau au Musée de Dresden, intitulé: *la fête d'Assuérus*, mais qui représente *le festin de Samson*. Cest toujours la même belle femme, resplendissante de vie, de luxe et de lumière, aux longs flots de cheveux, couronnés de bijoux. Dans ce tableau, qu'on retrouvera à l'année 1638, elle est assise au milieu de la table, entourée de convives. Ces trois tableaux se rapportent donc évidemment plus ou moins à l'eau-forte *la grande mariée juive*, et il est remarquable, ainsi qu'il arrive souvent, que, tout en la faussant en partie, la tradition ait conservé néanmoins un fond de vérité. Car la *mariée juive*, c'est évidemment la fiancée ou la femme de Samson.

En 1638 nous trouvons une autre eau-forte, la *petite mariée juive;* cela rappelle encore un peu Saske avec sa belle chevelure et le cordon de perles. A côté d'elle on voit une roue dentelée, l'attribut de Sainte Catherine. Rembrandt aurait-il pensé à faire un tableau de l'histoire des Saints?

Une vieille gravure par Lépicié attribue à Rembrandt un tableau, *Vertumne* et *Pomone.* Les traits, les ornements, la coiffure frisottante font encore reconnaître Saske dans cette Pomone.

VIII.

ÉLÈVES VERS 1632: BOL, FLINCK, BACKER, DE WETH, DE POORTER.

Le talent supérieur de Rembrandt était déjà généralement reconnu. Étonnant et charmant à la fois par le clair-obscur poétique, par la nouveauté des vues, par la vigueur et la finesse de l'exécution, ses portraits, ses tableaux, ses eaux-fortes se succédaient avec une vitesse prodigieuse et acquéraient à leur auteur l'autorité d'un maître. Pour plaire il fallait alors travailler dans le genre de Rembrandt; c'est Houbraken qui l'assure, non sans ironie. Il entraîna ses confrères et attira les élèves. Dou, dans la composition et dans le choix des costumes, Salomon Koninck, Lievens, van Vliet continuaient à peindre dans le même esprit. Koninck surtout suivit religieusement son système, ses costumes, ses types. Parfois il avait les mêmes modèles, comme en atteste le *vieillard* que possède M. Suermondt, qui, selon la remarque de M. Bürger, reproduit la figure que Rembrandt a gravée trois fois en 1635, (têtes orientales).

Vers ce temps trois hommes se font remarquer parmi les disciples directs.

Ferdinand Bol, né à Dordrecht vers 1611, demeurait à Amsterdam dès son enfance. Rembrandt est le seul qui soit nommé comme son maître. Si nous admettons qu'il le fréquenta dans sa 19e année, c'est vers 1630 qu'il doit

être venu dans son atelier. Ses premières œuvres reflètent fortement le type rembranesque des premiers temps. Bol était sur un pied d'amitié avec Rembrandt; il fit son portrait et celui de Saske. Le beau portrait qui se trouve au musée de Bruxelles, la représente dans la toilette que nous lui connaissons, robe rouge, chemisette plissée, voile noir à franges d'or; les cheveux, le cou, les bras ornés de chaînes et de perles.

Comme son maître, Bol mania la pointe du graveur avec un talent très remarquable. Dans son œuvre on distingue une femme se montrant à l'ouverture d'une fenêtre; elle s'appuie du bras gauche sur l'embrasure et avance la droite qui tient une poire. Cette superbe eau-forte est datée 1651. L'idée est de Rembrandt, qui l'exécuta à diverses reprises et elle se retrouve chez plusieurs de ses élèves, Dou, Ph. Koninck, Victor, Maes etc.

La plus belle pièce de l'œuvre gravé de Bol, est *une sainte famille*, dans le goût de Rembrandt et qui ne le cède pas en beauté aux morceaux de ce maître.

Jacob Backer et Govaert Flinck, après leur apprentissage chez Lambert Jacobs à Leeuwarden, sont entrés ensemble à l'atelier de Rembrandt; apparemment vers 1632 à 34, car le premier est né en 1609 et Flinck en 1615. Sandrart, qui était à Amsterdam vers 1637, assure que Flinck demeurait alors chez Hendrik Ulenburgh. Des relations amicales ont existé entre lui et son maître; en 1637 Flinck fit son portrait et Rembrandt à son tour fit ceux de Flinck et de sa femme.

Flinck, plus jeune que Backer, sera resté plus longtemps chez son maître. Son tableau, *la bénédiction d'Isaac*, est daté 1638 et on en a conclu qu'il le fit dans l'atelier de van Rijn en concours avec d'autres disciples, car Bol a fait un tableau identique. Cependant Lievens (mus. de Berlin) et Eeckhout

aussi ont fait ce même tableau; ce qui me porte à croire qu'ils n'ont pas été exécutés en concours, puisque Lievens, Bol, Eeckhout et Flinck n'ont pas été à la même époque chez van Rijn. Même Aart de Gelder, qui est venu beaucoup plus tard, a peint le même sujet [1]. Rembrandt donnait donc successivement à ses disciples le même sujet à peindre. Le fait se répète pour d'autres compositions: *la fille à la fenêtre* est peinte par Bol, Ph. Koninck, Victor et Maes; les *Tobie* presque par tous les élèves de Rembrandt; *le philosophe étudiant* est peint identiquement par Bol (Musée de Berlin) et Ph. Koninck (Musée de Brunswick); enfin *Mathieu appelé par Jésus dans la maison du publicain*, est peint par le P. M. (attribué à Moyaert au mus. de Brunswick), par Ph. Koninck (chez M. Ruhl à Cologne) et par Salomon Koninck (Musée de Berlin).

Flinck n'était plus chez Rembrandt en 1638, puisqu'il avait alors 23 ans et qu'il a signé cette œuvre. Ordinairement les élèves ne signaient pas leurs tableaux. Dans l'acte constitutif de la gilde des peintres à la Haye (1656), un article portait [2] : Tout disciple, assez fort pour mettre son nom sous son œuvre, sera tenu de payer contribution comme maître.

On n'était donc plus considéré comme disciple dès qu'on signait sa peinture.

Cette œuvre de Flinck, bien qu'elle ne soit donc pas peinte dans l'atelier de Rembrandt, est cependant entièrement dans son goût, ainsi que toutes celles de sa première période. Plus tard il a changé son style, lors-

---

1 Hoet I, p. 606. Terwesten p. 686.

2 C'était une règle qu'on peut croire être généralement admise; des articles dans les lois des gildes ou confrèries de St. Luc en d'autres lieux ont une tendance pareille.

que le goût italien reprit le dessus et que les amateurs (!) se récriant contre Rembrandt prônaient la peinture „noble".

Il en est de même avec Backer. Dans le commencement il est près de Rembrandt, comme dans son propre portrait (à Brunswick), et encore dans ses régents au musée van der Hoop. Plus tard, en faisant de grandes toiles civiques ou des figures mythologiques de grandeur naturelle, il chercha la tournure de la „grande peinture." Ainsi dans ses deux tableaux avec des nymphes surprises pendant le sommeil ou au bain, sujets qu'il aima beaucoup, (à Brunswick). Dans l'une de ces toiles, le berger qui épie ces dames offre le portrait du peintre.

Dans les grandes toiles, Bol a surpassé, à mon avis, et Flinck et Backer. Il a beaucoup plus de profondeur, plus de franchise et plus d'âme dans ses œuvres. Rien qu'à comparer leurs physionomies, on voit la différence entre Flinck et Bol. Flinck, un homme qui a plus de distinction extérieure, Bol avec sa figure simple et plus grossière, mais qui aussi a plus de naturel, plus de naïveté, plus de franchise. Dans sa superbe toile du Leprozenhuis à Amsterdam (de 1649), Bol a laissé une œuvre plus digne de son maître qu'aucune de celles des élèves de la première période.

Les années 1635—40 amenaient de nouveaux disciples à Rembrandt, dont nous parlerons après avoir considéré quelques œuvres du peintre. Chaque groupe d'élèves correspond à une nuance dans l'œuvre du maître. Dou, Lievens, Bol, Backer, Flinck, ces quatre derniers avant d'avoir modifié leur style, ont un caractère qui appartient aux premiers temps du maître, caractère souvent plus sensible que visible, mais qui se révèle pourtant souvent dans le choix des costumes et des types, dans le dessin

et la composition, dans la préférence même accordée à certaines couleurs.

Parmi les disciples, on cite encore Jan de Wet ou de Weth. Autour de ce dernier tout est encore mystère. D'abord il y a quatre de Wet. Il y a Jacob de Wet, senior, reçu maître peintre en 1637 à Alkmaar; en 1644 et 45 vinder (un des régents) de la gilde à Haarlem, y vivant encore en 1670;

Jacob de Wet, junior, né à Haarlem, son fils probablement, mort à Amsterdam en 1697;

Gerrit ou Gerard de Wet, vivant en 1643 à Haarlem;

Enfin Jan de Wet.

Hoet et Terwesten mentionnent 31 tableaux, sous les noms de de Wett, Jacob de Weth, de Wet le vieux, J. de Wedt.

Le seul qui nous intéresse ici est le disciple de Rembrandt. Je pense que ce n'est ni un des Jacob, ni Gerard. Je ne connais qu'un seul tableau signé J. de Wet, que j'ai vu au musée de Brunswick [1] : *Jésus disputant avec les docteurs dans le temple, tandis que sa mère s'approche pour le chercher.* Ce tableau est tellement rembranesque sous le rapport de la composition, des costumes, des types, de la couleur, que dans son auteur nous tenons assurément le disciple de van Rijn. Mais est-il de Jan? Voilà ce que je pense, puisque dans la vente du Dr. Tak, à Soeterwoude en 1781, se trouvait un tableau qui pourrait bien être le même que celui de Brunswick [2]. Il y est attribué à JAN de Wet et décrit comme „d'un grand effet, les caractères exprimés avec un naturel remarquable, très achevé, tout à fait dans le genre de Rembrandt."

---

1 Bois, h. 2′, 5½″, l. 3′, 3″.

2 Bois, b. 17½, l. 21¼ pouces; il y valut la somme assez forte de *f* 300.

M. Kramm fait mention de deux grands dessins lavés et à la pierre noire: *le miracle des pains et des poissons*, signés Jan de Wet 1635.

Voilà ce que nous savons de Jan. Parmi les tableaux cités par Hoet il y en a probablement de lui; il s'y trouve des sujets familiers à la pléïade rembranesque, tels que *la femme adultère, Assuère, Siméon dans le temple, l'adoration des mages, la résurrection de Lazare.* Ce dernier sujet se retrouve à la vente Onderdewijngaart Canzius, 1806 [1], signé J. de Wet 1633, et (le même peut-être) au musée de Darmstadt, signé aussi J. de Wet 1633. Si nous osions l'attribuer à Jan, nous aurions là une date précieuse, puisque c'est justement vers ce temps que Rembrandt aussi fit ses *Lazare.*

Parmi ces élèves de la première période je range encore Willem de Poorter. Il paraît originaire de Haarlem [2], où il fut membre de la gilde. En 1635 Casteleyn se présenta comme son élève; il était donc déjà maître.

C'est dans l'atelier de van Rijn qu'il a dû faire la *femme adultère* et la copie du *Siméon*, (au musée de Dresde), peintures vides et faibles dans un ton vert. Deux *objets inanimés* se trouvent à Brunswick et au musée Boymans, ce dernier daté 1630 ou 36. Plus tard il a peint des tableaux d'histoire biblique et de mythologie payenne dans le goût de son maître; en 1643 *Salomon offrant aux faux dieux*, en 1645 *la reine de Saba*, tableau peu intéressant que j'ai vu au musée de Dresde. Mais j'ai trouvé de lui une jolie eau-forte, entièrement dans la manière de Rembrandt; c'est un paysage avec chaumières entourées

---

1 H. 24, l. 34 pouces. Dans une loterie de tableaux à Haarlem en 1636, figura encore *la résurrection de Lazare* de J. de Wet.

2 Notules de la gilde à Haarlem: voyez Les peintres de Haarlem, de M. A. van der Willigen, p. 178.

d'arbres, et une digue, derrière laquelle est un chemin où marche un troupeau de brebis au milieu de la poussière qu'elle soulève. Cette pièce rappelle le paysage gravé de Rembrandt de 1636, dont il reproduit tous les éléments [1].

---

1 Ce morceau porte les initiales P. D. W. qui, dans un ordre inverse, donnent le nom de Willem de Poorter; cette pièce se trouve au cabinet d'estampes à Amsterdam, dans l'œuvre de Rembrandt sous le n°. 701, mais je n'ai pas besoin de dire que MM. les conservateurs ne l'attribuent pas à ce maître.

IX.

ŒUVRES DE 1634.

Malgré les occupations de son mariage, Rembrandt a exécuté ou achevé en 1634 une quantité d'ouvrages. Outre *l'Artémise* de Madrid, *l'incrédulité de Thomas*, à l'Hermitage, *le repentir de Saint Pierre*, *Judas rendant les deniers*, il fit une *descente de croix*, plus grande que le tableau de 1633. L'ordonnance n'en diffère que peu. Dans ce tableau, à l'Hermitage, quatre hommes sont occupés en haut à descendre le corps, quatre au pied de la croix. Une des femmes se tord les mains; auprès de la croix d'autres femmes sont assises. De l'autre côté un groupe avec la mère de Jésus en défaillance et trois femmes qui étendent un linge pour recevoir le corps. C'est un effet de nuit, avec des torches. La couleur est, selon M. Waagen, plus profonde et plus chaude, la touche plus large; et le tableau se distingue par la vérité et la profondeur des expressions.

Comme le tableau a été dans les galeries de la Malmaison et de Cassel, il se peut qu'il soit le même qui passa avec le cabinet de mad. de Reuver à celui du prince de Hesse. Et peut-être pouvons nous remonter plus haut et hasarder cette question, si ce n'est pas là „*la grande descente de croix*, dans un beau cadre doré," qui chez Rembrandt pendait dans le salon à droite?

Mais ce fut surtout en portraits que l'année fut féconde. Outre ceux de Saske, déjà nommés, on trouve au premier rang trois portraits en pied de grandeur naturelle, les premiers que nous rencontrons dans son œuvre. D'abord celui de Martin Day [1] (coll. van Loon). Le personnage est debout dans une belle pose, comme s'il s'avançait vers le spectateur. Le costume et la tournure accusent un homme distingué. La tête, entourée de cheveux touffus, est couverte d'un grand chapeau noir, dont l'ombre porte sur le front. Le visage d'un teint frais a de petites moustaches. Un col plat, orné de dentelles, va jusqu'aux épaules. Le bras droit relève le petit mantelet et s'appuie sur la hanche. Le bras gauche à manche découpée,

D'où la chemise de Hollande
Renflait en beaux bouillons neigeux,
Comme petits flots écumeux,

s'avance comme si l'homme parlait; la main, dont le poignet est couvert d'une grande manchette montante en dentelle, tient un gant. Le bas de la culotte est orné d'une grande rosace et de pendants en dentelles; les souliers noirs découpés et à hauts talons, portent de ces grandes

1 Martin Day, dont le grand-père était un officier anglais, venu en Hollande avec Leycester, naquit en 1604 à Breda. A l'âge de 25 ans il avait épousé Johanna Machteld van Doorn et accompagna le comte Jean Maurice de Nassau en Brésil; celui-ci lui donna le commandement de la forteresse Mauritius; major en 1640 il acheta une maison à Fernambuc, mais la paix faite, il retourna en 1641 en Hollande. Madame Bosboom-Toussaint a relevé ces particularités dans un article du Gids de Sept. 1867; charmante causerie à propos de l'exposition des tableaux anciens à Arti, où se trouvait ce portrait. Elle pense qu'il doit y avoir une erreur dans la date assignée au tableau, puisque Day était alors au Brésil. Je puis cependant affirmer l'authenticité de la signature et de la date, qui sont très lisibles. Ce qui plus est, le style du portrait indique nécessairement une année autour de cette date. Il faut donc absolument qu'à cette époque Day ait séjourné pour quelque temps en Hollande.

Nous rencontrerons en 1643 le portrait de sa femme.

rosaces en guipure de dentelle, dont le poète Huygens se moquait en les comparant aux pieds d'un pigeon pattu.

Ce monsieur élégant est une figure vivante et parlante. Comme il est tout vêtu en soie noire rayée, excepté ses dentelles et ses bas de soie blanche, l'harmonie du tableau ne consiste que dans cette gamme. Cependant il est admirable de couleur. Parmi ces divers tons noirs, le blanc des dentelles et des rosaces, peintes en pleine pâte et comme en relief, reluit en tons d'argent. Le fond se compose de dalles d'une couleur grise et brunâtre, du gris neutre du mur et du gris plus foncé et verdâtre pour le grand rideau qui s'étend au côté droit.

Ce portrait superbe et de fière tournure est peint dans le genre de la *leçon d'anatomie*, d'une manière serrée, finie, calme, très savante.

Les deux autres portraits en pieds sont ceux de Ellison et de sa femme; la dame est âgée, dans un costume noir et avec un grand chapeau noir sur la tête; elle est assise, ainsi que le pendant, son mari, un savant, entouré de ses livres. L'homme est une bien plus forte peinture que la dame; la tête portant une calotte et une grande barbe grise, est très belle par l'expression et la vie.

Un portrait semblable, pour le style et le faire, au portrait de Day, mais sans avoir cependant une égale importance, c'est celui du poète Jan Hermans Krul. C'est le nom que lui donne le catalogue de la galerie de Cassel, où l'on a conservé les anciennes attributions [1]. Effectivement Rembrandt a peint Krul en 1634 et le portrait de Cassel ressemble au portrait gravé de cet auteur. C'est donc bien l'auteur du *Pampiere wereld* (le monde en papier), le poète moraliste et allégoriste, qui fut forgeron, comme le

1 On l'y nomme le poète « Crol. »

poète Vondel marchand de bas et le poète Jan Vos verrier. Pour avoir une profession, ces hommes n'en étaient pas moins instruits et de certaine importance.

Krul est vêtu de noir avec col rabattu et un chapeau à larges bords sur la tête; la main gauche tient un gant. C'est un personnage grave et simple, et Rembrandt, peignant le personnage selon son caractère, a fait une peinture calme, d'une exécution soignée, comme celle du portrait de Kalkoen et de Coppenol.

Krul était probablement lié avec Rembrandt et son entourage. Ce fut Bol, à ce qu'on pense, qui lui fit l'estampe, attribuée à Rembrandt, dans son ouvrage *Pampiere Wereld.* Cette estampe, qui est de 1634, est une sorte d'allégorie représentant un courtisan ermite entre la mort et une „courtoisane" (sic). Cette personne rappelle la pose, le costume, le chapeau à plumes de la Saskia de Cassel [1].

Mentionnons encore, pour montrer l'activité extraordinaire du peintre, les deux superbes portraits en ovale, (Tulp et sa femme?), de la collection du baron de Seillières à Paris, le portrait d'une dame âgée de 83 ans, à la National Gallery à Londres, une dame représentée en bergère dans un paysage, le portrait de l'amiral van Dorp, dont l'existence n'est connue que par une gravure de Savry. Nous aurons l'occasion de remarquer les relations de Rembrandt avec Constantijn Huygens. L'amiral Philippus van Dorp était beau-frère de Huygens, leurs femmes, du nom de van Baerle étant sœurs, et on peut croire que c'est Huygens, connaissant Rembrandt depuis 1633, qui l'aura recommandé à son beau-frère.

---

1 Ce livre parut en 1634. Outre des allégories, dans le genre de Cats et de Brune, il y a des pièces de théâtre. Krul est encore l'auteur de: *Eerlijcke tijtkorting, bestaende in verscheyde rijmen.* Amst. 1634, et *Minnespiegel en wegwijzer ter deugden.* Amst. 1640.

Enfin quelques portraits du maître lui même. Gardant jusqu'ici dans ses portraits une manière simple, un jour naturel et égal, un coloris clair, il prit dans ses propres images une allure plus libre.

Dans les portraits demandés il suivit un peu le goût des personnes qui n'aimaient pas à se voir avec des carnations, à leurs yeux trop chaudes, voire peu naturelles. Mais dans les siens il était libre de donner carrière à sa verve coloriste, à ses aspirations poétiques et ses essais d'effet. Ce n'est pas vanité de sa part de se représenter tant de fois; toutes ces images autobiographiques qu'il a peintes d'après sa figure, sont autant d'épanchements du peintre, autant d'*expériments in corpore* où il cherchait mille effets de lumière et de costume, mille raffinements artistiques de couleur et de brosse. Nous en avons six de cette année. D'abord un grand panneau octogone au musée de Cassel. C'est plutôt une étude qu'un portrait. La figure ressemble beaucoup à Rembrandt, et dans la collection de madame de Reuver cette peinture était déjà désignée comme portrait de Rembrandt. L'homme, de face, à mi-corps est une figure pleine de vie et d'énergie; il porte un manteau brun, un hausse-col en fer, et la tête est couverte d'un casque avec une plume blanche et une verte. Il s'appuie sur l'embrasure en pierre d'une fenêtre peinte en brun rouge. C'est une très belle et très franche peinture, transparente dans les ombres, d'une touche grasse.

Deux bustes se trouvent au musée de Berlin. Le premier, daté 1634, ressemble un peu au Rembrandt en ovale de 1634 au Louvre. Il porte des moustaches pareilles. Les cheveux bruns sont plus courts qu'à l'ordinaire. Il est vu de trois quarts du côté droit. Il porte un manteau foncé à collet en fourrure; le cou est entouré d'une cravate verte, la tête couverte d'un baret en velours noir. La

tête, éclairée sur la joue droite, et la manière dont les chairs sont traitées, ressemblent à l'officier du musée de la Haye. Les couleurs ne sont pas fondues, mais les touches visibles. La carnation est fraîche et l'expression pleine de vie.

L'autre portrait représente le peintre dans le même âge et appartient encore à cette période. Il y est de face, et porte le bonnet à crevés. C'est aussi une étude de lumière, la tête n'étant éclairée que par reflets. La transparence et la couleur de la chair sont parfaitement conservées dans les demi-teintes. C'est un tour de force que la manière dont cette tête est éclairée par reflets sur les divers méplats du visage, sans préjudicier à l'harmonie et au repos de l'ensemble.

L'officier, au musée de la Haye, est encore une étude d'après sa propre tête, qui appartient évidemment à cette époque, je pense même à cette année. Le visage et le costume, hausse-col en fer et bonnet mézétin à plumes, sont les mêmes que dans les deux pièces précédentes. La lumière ne touche que la partie droite du visage. Le front et la partie gauche sont dans de chaudes pénombres. Toutes les parties foncées sont merveilleuses de finesse et de transparence. Les chairs sont modelées vivement et grassement avec une sûreté et une profondeur remarquables. Les soies de la brosse y ont laissé leur sillons, et les teintes ne sont pas fondues. Le ton général est d'une gamme chaude dorée.

Le portrait de la galerie du palais Pitti est évidemment de 32 à 34. Il représente Rembrandt dans le même costume que les précédents, avec bonnet, hausse-col, chaîne d'or, mais sans barbe ni moustaches. Peinture fraîche et vive, d'une touche légère et transparente, n'empâtant que les clairs.

Enfin nous le trouvons encore une fois au Louvre. Cependant, bien que la tête ressemble au portrait de Berlin, j'ai peine à y reconaître le maître lui-même.

Diverses études encore de têtes, peintes ou dessinées, nous sont conservées par des gravures de van Vliet.

Parmi les dessins nous remarquons: Jésus enseignant, assis au milieu des disciples, très beau et vigoureux dessin à la pierre noire, à la sanguine et lavé de quelques couleurs sur papier gris; et un portrait d'homme dans l'embrasure d'une fenêtre, aussi à la pierre noire, à la sanguine et au lavis d'encre brune, qui a été reproduit dans l'œuvre de Josi.

Nous trouvons une quinzaine d'eaux-fortes datées 1634.

Dans une vente à Rotterdam parut un croquis de Rembrandt, avec l'inscription *t'is vinnich kout* (il fait un grand froid). Ce croquis a probablement servi à l'eau-forte ayant la même inscription et dont le compagnon porte la légende *dat 's niet* (ça ne fait rien). Ces estampes représentent des gueux.

Il est curieux que Beham ait gravé en 1542, deux pièces pareilles qui représentent chacune un paysan accompagné d'une banderolle portant la légende, l'une *es ist kalt weter* (il fait très froid), l'autre *das schadet nit* (cela ne fait rien). Rembrandt qui possédait des milliers d'estampes, avait assurément celles là, auxquelles il a emprunté cette idée.

Les eaux-fortes qui se rapportent à Saske ont été examinées. Voici plusieurs portraits du peintre, dont deux superbes. Dans l'un il est de face, et porte un bonnet rond et une robe brodée, ornée d'hermine; la main tient un sabre dont la lame est flamboyante d'un côté. Cette tête ressemble à celle du portrait peint à Berlin, celui de face. L'autre, est le célèbre portrait au sabre et à l'aigrette; il est vu de trois quarts; les longs cheveux portent une petite coiffure avec une aigrette. Il a un hausse-col, un mouchoir rayé, et un manteau attaché

avec une agrafe par dessus un habit à brandebourgs. La tête ressemble à l'autre portrait de Berlin. Le peintre a l'air ici d'un prince hongrois; il pose fièrement la main sur la hanche et l'autre s'appuie sur le pommeau d'un sabre courbe. Rembrandt s'est affublé ici d'une partie de sa garde-robe de fantaisie. C'est une des plus belles gravures de son œuvre, dont on ne connaît que quatres épreuves, avant que la planche fut réduite et coupée dans une forme ovale.

Il fit encore divers petits sujets très pittoresques, *Joseph et la femme de Potiphar, la Samaritaine, les petits pélerins d'Emmaüs*, et un petit paysage panoramique. Mais la pièce capitale est *l'annonciation aux bergers*, morceau magnifique, et un des chefs-d'œuvre parmi ses eaux-fortes. C'est un effet de nuit comme l'aurait aimé Elsheimer et comme Goudt aurait désiré le reproduire. Le grand paysage est composé d'un avant plan avec un massif d'arbres à droite et d'un lointain où l'on voit une ville avec ses fabriques, ses ponts dans un nid de verdure, des feux au bord de l'eau. Ces lointains sont noyés dans des tons noirs veloutés, mais assez transparents pour laisser deviner les formes. Au premier plan les bergers et leurs troupeaux, effarés, se dispersant pêle mêle devant l'apparition subite de la gloire du ciel, le nuage qui en s'ouvrant laisse voir une éclatante lumière. Dans les cercles lumineux se meuvent et culbutent en tous sens mille chérubins; un ange s'avance et, la main gauche élevée, annonce aux bergers la grande joie.

Rembrandt a suivi pas-à-pas l'effet qu'il obtenait à mesure que ses travaux s'avançaient. D'abord il a achevé les ombres du fond; c'est ainsi qu'il procédait souvent, comme par exemple dans *le dessinateur d'après le modèle*. Le tronc de l'arbre au milieu est blanc, les anges, les bergers, les animaux ne sont qu'au trait. Puis il a fini la planche par degrés, jusqu'à ce qu'il obtint cet admirable clair-obscur, cet effet

pittoresque, ces beaux tons veloutés qu'on ne remarque plus que dans les rares belles épreuves. Enfin, essayant encore un autre effet il prit une épreuve qu'il couvrit de lavis, ne laissant de clair que le nuage. [1]

Mais ce n'est pas seulement l'effet magique qui fait le mérite de cette estampe; c'est encore une composition d'une énergie admirable. Avec quel entrain tout cela est comme jeté sur le cuivre, avec des traits rapides, nerveux, inspirés, mais toujours de la dernière justesse comme rendu des mouvements et des gestes.

---

1 Epreuve au Mus. d'Amsterdam.

X.

ŒUVRES DE 1635—1639.

Dans les années suivantes, la vie de Rembrandt n'offre que peu d'incidents intéressants pour le seul biographe. Vie active et sereine qu'aucun nuage n'avait encore troublée. Dans l'été de 1635 Saske, avec son mari peut-être, fit un séjour à St. Annakerck, où elle assista le 12 juillet comme témoin au baptême d'une fille de sa sœur van Loo [1]. En décembre de cette année elle donna le jour à un enfant, qui fut baptisé dans la Oude Kerk „le dimanche 15 décembre 1635" [2]. Il fut nommé Rumbartus, à l'honneur du père de Saske. Sylvius et sa femme furent présents au baptême, le premier représentant comme témoin le commissaire Françoys Copal, qui demeurait à Vlissingen (en Zélande).

Ce Copal, beau-frère de Rembrandt, paraît avoir été intimement lié avec lui et sa femme; en 1640 et 1641 il assista en personne comme témoin au baptême de leurs enfants.

Nous embrasserons d'un coup-d'œil, de 1635 à 1639, une série d'œuvres remarquables en tout genre.

Je ne saurais parler sans réserve du tableau *le sacrifice*

---

1 *Nieuwe Friesche Volksalmanak*, 1853, p. 132.

2 Doopboeken der Oude Kerk. Scheltema, *Discours*, p. 66.

d'Abraham, que je n'ai pas vu. Smith y remarque la couleur et la touche d'Eeckhout, avec quelques traits magistrals, qui font penser à Rembrandt. L'estampe me donne aussi l'impression du doute. Je trouve la conception inférieure à celle de l'eau-forte et bien moins saisissante. Il y a dans la main posée sur la face d'Isaac quelque chose de lourd que je ne rencontre pas chez Rembrandt. Dans l'eau-forte, Abraham soutient le front de son fils et ne lui pose pas la main sur le visage. C'est justement par la finesse du sentiment que se distinguent souvent les œuvres du maître de celles des disciples. Abraham ici a l'air d'un homme qui tue un boeuf. Le dessin des mains aussi, ainsi que celui de l'ange me paraît peu digne du maître.

Un autre grand tableau historique est celui qu'on a nommé *Adolphe de Gueldre menaçant son père* [1], Quoique Rembrandt traitât fort librement le costume historique, il n'y a rien, ce me semble, qui justifie cette attribution. Un homme de forte stature, costumé d'une robe brodée à grand dessin et d'un manteau, coiffé d'un bonnet orné d'une plume d'oiseau de paradis posé sur ses longs et épais cheveux, un sabre au côté, est debout, faisant face au spectateur. Il étend le bras droit et crispe le poing à la face d'un homme âgé à barbe blanche, ouvrant le volet d'une fenêtre, par laquelle passent la tête et une partie du corps. Derrière l'homme au geste menaçant on voit deux jeunes Maures qui relèvent le pan de son grand manteau. A droite et au fond l'extérieur d'un édifice. Il est clair que nous n'avons pas à chercher le sujet dans l'histoire de la Gueldre mais dans celle d'Israël. Occupé à le chercher là, je fis connaissance pour la première fois

1 Pour la date voyez au catalogue.

avec l'excellent écrit de M. E. Kolloff, qui y voit un épisode de la vie de Samson. Celui-ci, rendant visite à sa femme à Thimnat, est accosté par son beau-père avec la nouvelle qu'il ne peut le recevoir et qu'il pensait que Samson, ennuyé de sa femme, l'avait cédée à un de ses compagnons. Le Naziréen en fureur, crispe le poing et insulte au vieillard.

J'accepte entièrement cette explication, évidemment juste. Elle concorde aussi avec les autres compositions tirées de la vie de Samson, qui occupait le peintre alors: en 1636 le *Samson aveuglé par les Philistins*, en 1638 *le festin de Samson.* Dans ce dernier tableau le personnage et son costume sont analogues à ceux du tableau qui nous occupe. Ce *Samson*, au musée de Berlin, est une œuvre très belle et très vigoureuse. Le geste et les expressions sont d'une grande vérité et d'une parfaite justesse. Le sentiment est énergique dans la forme comme dans la couleur et la touche. La couleur est de tons verts et bruns; la touche grasse et empâtée. La figure du vieillard surpris, a beaucoup de ressemblance avec d'autres têtes de vieillard dans l'œuvre de Rembrandt. Celle de Samson ressemble, par le visage, la coiffure, la plume, les cheveux, le sabre et l'habit, au grand portrait de Rembrandt au sabre et à l'aigrette et à celui de Rembrandt au sabre flamboyant. Peut-être ces eaux-fortes servaient d'études pour cette figure.

En 1635, un sujet de la poésie grecque s'offrit à l'esprit du peintre, *le rapt de Ganymède*, qu'il exécuta de grandeur naturelle. On se souvient du sujet; l'aigle enlevant dans l'air, par dessus arbres et maisons, le jeune Ganymède, que Rembrandt a représenté comme un jeune garçon qui, ainsi que M. Blanc le dit finement, exprime sa terreur autrement encore que par ses cris.

Ce trait, trivial pour notre goût, l'absence totale de la beauté convenue, la manière surprenante dont Rembrandt a traité le sujet tout à l'inverse de ce qu'on était accoutumé des anciens et des Italiens, tout cela a été cause d'un étrange mal-entendu. La critique fut choquée dans ses traditions mythologiques, dans ses idées préconçues et par conséquent trouva le tableau laid. Un remède fut trouvé après pour sauver le peintre, — il aurait peint une parodie!

Rien de tout cela; c'est tout bonnement un tableau de Rembrandt de 1635 et non pas une œuvre grecque, italienne, ou moderne. On connaît assez l'humeur extrêmement indépendante du maître, son affranchissement absolu de toute représentation convenue de l'histoire. Au lieu de peindre les personnages bibliques comme des héros, des figures surnaturelles, il les a peints comme des hommes, souvent de classes inférieures, d'accord avec le texte de la bible. Il en a fait de même là où il traita la mythologie.

Lorsque Jupiter se conduit en homme et en séducteur, alors Rembrandt le peint comme tel et non comme dieu. Cependant dans le cas du *Ganyméde*, Rembrandt n'avait pas raison entièrement, puisqu'il fut enlevé par Jupiter pour sa grande beauté et que c'était un jeune homme et non un enfant. Mais il n'y a pas de raison de s'étonner de la manière dont le peintre représenta le sujet et qui fut toujours la sienne. Il prit son sujet par le côté humain, par le côté pittoresque et caractéristique. Ici il a voulu exprimer la terreur du garçon et il l'a rendue à merveille. Le corps du garçon est d'une grande beauté comme modelé de la chair; l'aigle aussi à beaucoup de beauté et de grandeur. Le tableau est peint d'une touche assez lisse, sans grands empâtements. Le ton général est d'un vert olivâtre,

que l'on remarque déjà un peu dans le *Samson courroucé*, et qu'on verra plus tard dans *le festin de Samson*, etc., mais qui est ici très accentué et à la vérité n'est pas exempt de quelque froideur et de monotonie. Tout est dans cette harmonie; l'aigle brun verdâtre, l'habit du garçon est entre le bleu et le vert pâles, le ciel gris, les arbres et les ruines d'un vert sombre.

Le musée de Dresde a le rare bonheur de posséder les deux idées premières pour ce tableau, qu'on devrait encadrer et exposer sous la toile. Dans l'un de ces dessins, qui n'est que le premier jet de l'idée, indiquée en quelques traits de plume, on voit Ganymède comme sur le tableau, mais il y a en bas deux figures qui regardent le rapt.

Le second est à la plume et lavé à l'encre de Chine. Le dessin est plus arrêté, les détails exprimés; par exemple on y voit les cerises que le garçon tient dans la main comme dans le tableau, les petites houppes à son habit, etc. Les personnages en bas ont disparu, mais il y a les édifices. L'aigle est ici d'un grand dessin.

L'histoire de Samson lui livra les sujets de deux autres tableaux; l'un de 1636 est *Samson aveuglé par les Philistins*, l'autre de 1638 *le festin de Samson*.

La première de ces œuvres, large toile à figures de grandeur naturelle, est une composition très mouvementée et très originale de conception. Le héros est renversé en arrière, les jambes en l'air; au coin gauche un soldat, d'une tournure et d'un costume qui font penser à Honthorst, dirige sa pique sur sa poitrine, les autres se ruent sur lui, l'un le prend par la barbe et un autre va lui crêver les yeux; au second plan Dalila, tenant une mèche des cheveux fatals, s'enfuit, en jetant sur sa victime un regard animé par la joie du succès. Je mets ici ce tableau au nombre de ceux de Rembrandt, bien que j'avoue

quelques doutes à l'égard de son authenticité. Si on pouvait inspecter la toile de près et en forte lumière, on pourrait s'assurer par la touche et le faire si elle est du maître. On pourrait consulter aussi la signature [1]. Les qualités qui font reconnaître un Rembrandt de suite et sans hésitation, ne se rencontrent pas ici. Les couleurs sont plus minces, le faire plus décoratif et moins profond qu'on ne voit ordinairement chez Rembrandt. La composition a beaucoup d'entrain, mais le dessin est faible dans quelques parties, par exemple les mains, le bras en raccourci d'un soldat et la jambe de Samson.

Le lendemain, après avoir vu ce tableau, je m'arrêtai dans la galerie de Brunswick devant un tableau d'égale grandeur, représentant un autre épisode de la vie de Samson. Les figures, les costumes, les types, l'aspect général rappelaient fortement le tableau de Cassel. Il représentait Samson assis à terre, appuyé du bras sur les genoux de Dalila, qui lève la main armée des ciseaux; à gauche, avec d'autres guerriers, un soldat pareil à celui de Cassel, mais vu de face, menace également le héros de sa pique. Ce tableau est signé Victor. Voilà que les doutes me sont revenus pour celui de Cassel, qui offre des ressemblances si frappantes avec celui-ci. Victor serait-il l'auteur des deux? ou bien se serait-il inspiré dans ce dernier de l'œuvre de son maître [2]?

Nous voici devant une de ces productions qui dans l'œuvre du maître sont pour ainsi dire des types et des pièces hors

---

1 Cela n'est pas possible à la hauteur où pend le tableau et à la lumière insuffisante qui l'éclaire dans le coin d'une longue galerie loin du jour. Je n'ai donc pu vérifier non plus la date, que j'ai acceptée sur la foi de Smith. Celui-ci le nomme « a coarse and indifferent picture. »

2 Dans la collection du comte Schönborn à Vienne on mentionne aussi un grand tableau de Rembrandt: *Samson aveuglé par les Philistins.*

ligne, dépassant l'entourage comme les tours dans la silhouette d'une grande ville. Tels sont le *Siméon*, *l'anatomie*, *la ronde de nuit*, *la bénédiction de Jacob*, *les Syndics*. Tel est la *noce de Samson*, au musée de Dresde, peint en 1638.

Dans une salle tendue de draperies et devant une espèce de trône ou de dais, dont la tenture richement brodée s'étend dernière elle, la reine de la fête, la brillante fiancée de Samson est assise au milieu de la table. C'est la *mariée juive*, c'est la fille de Timnath, aux traits de Saskia, resplendissante de pierreries, de beauté et de lumière. Elle est de face, un peu plus élevée que les autres convives; les longs cheveux, portant le triple ornement d'une couronne en or, d'une guirlande verte et d'une chaîne de perles qui s'etend un peu sur le front, tombent en flots soyeux sur les deux épaules. Aux oreilles, au cou, aux bras, elle a des colliers de perles, et une grosse chaîne d'or et de pierreries entoure les épaules. Le costume splendide se compose d'une pélerine en hermine et d'une robe en soie blanche aux reflets dorés. Elle a les bras et les mains croisés sur son sein. Vaguement elle sourit et regarde sans s'occuper de personne; ou plutôt elle ne s'occupe que de sa propre personne. Le sourire est celui d'une femme assurée de sa puissance, et qui sans rien donner absorbe tout. On ne peut détourner les yeux de cette femme diabolique qui, avec un air de Madone et sans rien ressentir elle-même, va vous perdre infailliblement, si vous ne fuyez au plus vite. Quel contraste avec ces autres en belle humeur! Tandis qu'elle est là, impassible, tout d'autour d'elle s'agite. A sa droite les convives, étendus sur des bancs à coussins, espèce de triclinium, s'occupent d'une manière très familière de leurs aimables voisines. A sa gauche, (la droite du spectateur) Samson, se retournant sur son banc, propose son énigme aux Philistins, parmi lesquels se trouvent des musiciens avec leurs instru-

ments, d'un geste de mains fort expressif, qui expliquerait à lui seul le tableau. Ces deux groupes s'écartant, laissent voir au milieu en forte lumière la reine de la fête. Devant elle est un plat d'argent entouré de feuilles et de fleurs, et un bocal bosselé; au coin droit du tableau un bassin à rafraîchir et une aiguière.

Cette composition pleine de vie, de bonne humeur, est un des chefs-d'œuvre de Rembrandt. On paraît avoir à peine aperçu cette toile, qui devrait avoir une renommée européenne. L'ordonnance en est claire et savante à la fois, tant sous le rapport des groupes et des lignes, que sous celui de la lumière et de l'ombre. Et quelle diversité d'expressions! D'un côté toutes les nuances d'une joie rabelaisienne, de l'autre toutes celles de l'attention, et au milieu, la beauté perfide, calme, égoïste et souriante. Et quelles finesses d'observation, par exemple dans la femme qui jette un regard en dessous sur le couple qui s'embrasse, dans l'aversion de la femme qui se soustrait à l'empressement grossier de son voisin qui lui présente la coupe, dans les physionomies diverses de ceux qui écoutent Samson. Et quelle grâce, on y revient toujours, quelle élégance dans la femme!

Une couleur magique rehausse les charmes de cette peinture déjà si expressive. Ce tableau indique avec le *Ganymède, la Saske sur le genou de son époux, l'homme au faisan* de 1639, une période où Rembrandt paraît avoir aimé les nuances vertes. Il a toujours su tirer beaucoup d'avantages des diverses nuances de cette couleur, mais les tableaux, dont nous venons de parler, sont des harmonies sur la gamme verte, comme vers 1656 il en a sur la gamme rousse et rouge. Le vert se trouve ici en grande quantité et lié à des teintes correspondantes, le brun ne montant que rarement au rouge, le gris et le blanc jaune, le jaune verdâtre. La belle fille de Timnath — inutile de répéter que toute la lumière est concentrée sur elle —

resplendit comme dans un fluide lumineux aux reflets d'or; les manches de la tunique de Samson, dont l'épaisse chevelure porte une couronne de feuilles, sont d'un blanc verdâtre comme ces vieux bocaux verts; le coussin sur lequel il est assis est vert; l'homme derrière Samson, l'homme avec son rire grimaçant, celui du coin gauche également, deux personnages qui écoutent Samson, sont tous vêtus d'une étoffe de vert bronzé. Une partie du vêtement de Samson est rouge avec bordure d'or, et la femme à l'autre côté de la mariée est aussi en rouge. Tous les verts sont nuancés et brisés à l'infini, ravivés par le jaune, l'or et le rouge mat. Le tout est enveloppé dans une harmonie chaude. Les clairs sont gras et empâtés; les ombres transparentes, unies et minces. Sans avoir les empâtements furieux de la *ronde de nuit*, le faire s'approche pourtant de celui de cette époque. Il a ce moelleux et ce vague qui font comme disparaître les moyens matériels. C'est cette qualité qui me ferait presque rayer tout ce que j'ai dit au sujet des couleurs, car ici, comme c'est si souvent le cas avec Rembrandt, toute description des couleurs est défectueuse. Il est des tableaux où l'on peut dire avec certitude: voici une robe rouge, voilà une étoffe blanche. Mais Rembrandt mélange tellement ses couleurs, il les marie, les embranche, les fait se pénétrer entre-elles à tel point, que la langue fait défaut et que les couleurs disparaissent dans l'effet voulu. C'est un des moyens dont le puissant coloriste disposait en maître et c'est un des charmes de cette belle peinture.

Déjà peu après l'achèvement de cette œuvre, elle fit sensation. Dans un petit in quarto fort rare [1], imprimé

---

1 *Lof der schilderkonst.* Leyden 1642. Je n'en connais qu'un exemplaire dans la collection de M. Hardenberg à la Haye, et un dans la bibliothèque des Enschedé. Le passage que je cite n'a pas encore été remarqué.

en 1642, *l'Eloge de la peinture* par Philip Angel, peintre et graveur, j'ai trouvé une mention fort intéressante, concernant ce tableau de Rembrandt.

„J'ai vu," dit-il, „de Rembrandt une *noce de Samson*, sujet que nous lisons dans le livre des Juges XIV, v. 10, où l'on pouvait remarquer comment ce grand esprit par sa profonde connaissance avait observé la coutume des anciens de se tenir couchés à table, sur des lits ou matelas et s'appuyant sur le bras. Samson a de longs cheveux, que jamais rasoir n'avait touchés. Il est occupé à proposer son énigme, ainsi qu'on remarque à ses mains, car avec le pouce et le doigt du milieu il tenait le doigt de la main gauche, geste ordinaire et naturel quand on veut déduire un raisonnement. Comme tous les convives ne sont pas gens d'un même esprit, il en avait représenté qui gaiement, ne se souciant de l'énigme, lèvent le verre rempli de vin; d'autres qui font la cour; en général c'était une noce joyeuse. Et tandis que les mouvements étaient tels qu'on les voit aujourd'hui, néanmoins cette noce était bien distincte des nôtres. Voilà ce que c'est que d'avoir bien lu et d'être bien versé dans l'histoire et d'y avoir longuement réfléchi" [1].

Curieux et précieux témoignage d'un contemporain, qui renverse tout ce que les critiques modernes ont trouvé bon à promulguer, comme si Rembrandt n'eût eu aucun souci de l'histoire. Le contemporain sensé de Rembrandt en pensait autrement.

On ne peut voir et comparer à Dresde cette *noce*, *l'homme au faisan*, *le Ganymède*, *le Rembrandt avec Saske sur son genou*, sans remarquer la ressemblance de couleur et de

---

1 „Ziet deze vrucht der eigen natuurlijke uitbeelding ontstond door de historie wel gelezen en ondertast te hebben, door hooge en verre nagedachten."

faire entre ces toiles. Aussi je n'hésite pas à ranger ce dernier tableau entre *la noce de Samson* et *l'homme au faisan*, c'est à dire à l'année 1638.

Le peintre, d'une humeur joyeuse, s'est plu à se représenter ici avec son épouse sur son genou, dans un de ces moments où la vie physique se pare de ses plus beaux attraits, — beaux meubles, luxe d'habits, bonne chère et femme charmante.

Rembrandt paraît ici un compère de Honthorst, mais en compagnie décente.

Les figures sont de grandeur naturelle et vues jusqu'à mi-jambes. Se tournant un peu à gauche vers le spectateur, le peintre assis dans une chaise au dos orné de bouillons, est habillé d'un habit rouge rayé de broderies d'or, laissant voir au cou une fine chemisette et des manchettes aux poings. Une grande rapière pend à son côté dans un baudrier en brocat d'or. La tête est encadrée de cheveux noirs, qui tombent sur les épaules en boucles abondantes, et couverte d'une toque en velours noir, avec deux grandes plumes blanches. Il rit; les lèvres supérieures sont couvertes d'une légère moustache. La main droite lève haut un long verre (een fluit) rempli à moitié d'un vin mousseux. Le bras gauche soutient la taille de la femme qui est vue de dos, assise sur son genou gauche. Elle est richement habillée d'un costume de fantaisie; la robe est verdâtre à reflets clairs, ainsi que les manches bouillonnantes; une blouse finement plissée au cou lui couvre le buste et par dessus cette blouse elle porte une espèce de cuirasse ou de corselet d'étoffe verte, qui couvre une partie du dos et de la poitrine; autour du cou un petit collier et sur les épaules une grande chaîne d'or avec des pierres carrées. La tête est encadrée de petites boucles, un peu à la Titus; les cheveux chatains ornés d'une petite coiffure

avec passementerie d'or; une perle pend à l'oreille. Derrière eux la table, couverte d'un riche tapis, porte un verre, une assiette, un couteau, une serviette et une pâtisserie montée avec les plumes d'un paon.

Saske, qu'on voit de dos, tourne la tête de trois quarts vers le spectateur, une petite tête avec un visage ovale, gracieux et fort aimable. Elle sourit, les lèvres légèrement ouvertes; mine naïve et contente. Le visage ressemble au portrait dessiné au musée Teyler, à celui qui tient le milieu entre les six têtes gravées de 1639, et à la Saske à l'œillet de 1641.

Ce tableau mérite une étude spéciale pour le coloris. La gamme verte y domine encore. Le fond vert grisâtre, le rideau vert brun, la robe vert pâle, le corsage vert plus foncé, la chaise et le tapis de la table, la queue du paon, vert doré, tout cela est dans une gamme à plusieurs nuances de vert et comme enveloppé dans un milieu verdâtre. Cette harmonie est ravivée par des notes plus claires, mais pourtant tranquilles et subordonnées à l'ensemble: le rouge pâle et fauve de l'habit de Rembrandt, les plumes blanches qui cependant finissent dans des teintes verdâtres; les ornements, les joyaux, l'or, tout rentre dans le ton voulu. Aucune couleur n'est criarde; toutes sont rompues. Ce sont évidemment de nouveaux effets, de nouvelles combinaisons que cherche le peintre. La pâte n'est pas abondante, mais la touche moelleuse et vaporeuse, très large. Nous remarquons ici le système que le peintre déploie si magistralement dans la *ronde de nuit;* c'est à dire que les couleurs voisines se prètent réciproquement des teintes. Le blanc se marie au vert là où il le touche en prenant des ombres verdâtres; le vert avec le rouge en l'estompant; le rouge avec le vert en l'échauffant.

La galerie de Dresde nous offre un autre exemple

dans un style et un faire analogues, mais sans une telle prédominance de vert. C'est la figure à mi-corps d'un homme debout, un chasseur, dans un habit rouge assourdi, qui de la main droite, gantée d'un grand gant chamois, suspend un oiseau à un poteau de bois qui se trouve à la gauche du spectateur. [1] L'homme de face est à demi masqué par le grand oiseau qui pend, les ailes déployées. La tête de l'homme, couverte d'une toque à plume, est dans la demi-teinte, peinte d'une manière unie, comme le *Rembrandt avec Saske sur son genou.* Seule la joue droite éclairée de côté est en pleine pâte. L'homme et le fond vert olive, où se voit une cloison de planches, sont peints dans le faire vaporeux qui distingue *la ronde.*

Mais l'oiseau qui est en lumière, est peint en pleine pâte de brun, de jaune, de gris, montant jusqu'à la forte lumière dorée. Cet oiseau, un faisan (femelle), est un chef-d'œuvre de faire, de puissance et de couleur. Le plumage blanc, jaune et brun est rendu d'une manière surprenante. Ce peintre incomparable est toujours le premier dans tout ce qu'il aborde. Quand il attaque le paysage, il s'élève aussi haut que les plus grands maîtres du genre. Quand il dessine des lions il les fait tels qu'aucun de nos peintres d'animaux n'y trouverait à redire. Quand il peint un oiseau comme celui-ci, il impose à Weenix lui-même.

Voilà les principales compositions d'histoire ou à figures de grandeur naturelle de ces cinq années. A côté d'elles, nous rencontrons une quantité d'œuvres de dimensions plus restreintes. C'est dans l'histoire de Tobie que le peintre puisa quelques scènes. L'une d'elles, au musée de Berlin, est une petite pièce assez achevée, dans une gamme brune; c'est *Tobie aveugle* assis près du feu, attendant le retour

---

1 Flinck a peint un sujet pareil; — vente Bleuland 1839 à Utrecht.

de son fils. Elle paraît de 1635. L'année suivante, il fit le *Tobie rendant la vue à son père*, de la galerie d'Arenberg; petit panneau avec figures peintes d'une touche délicate; la scène est éclairée d'une manière piquante par la fenêtre à gauche. Le père est assis, la tête renversée repose entre les mains de sa femme, son fils lui oint les yeux. A gauche, en pleine lumière, l'ange vêtu de blanc et les ailes déployées. Au premier plan est le chien fidèle; au second plan un homme sous un escalier; au fond la cheminée avec un pot sur le feu. Le jeune Tobie porte un turban et des moustaches. M. Bürger remarque sa ressemblance avec *le jeune homme au turban* de la reine Victoria; tandis que les deux figures dans l'ombre à gauche rappellent deux figures du *Siméon*, et l'ange ceux qui veillent sur le tombeau dans le *Christ en jardinier* (Buckingham palace).

Rembrandt travaillait encore vers 1636 ou 38 à trois autres petits tableaux, qu'il mentionne dans sa lettre à Huygens, une *mise au tombeau*, une *résurrection* et une *ascension*, que le prince stadhouder lui avait commandés. Il acheva le dernier, qui est aujourdhui à Munich; les deux autres ne furent finis qu'en 1639.

En 1637 un autre épisode de l'histoire de Tobie: le superbe tableau au Louvre, qui représente l'ange s'envolant tandis que les Tobie se posternent et que les deux femmes s'extasient sur le fait miraculeux. Rembrandt a répété exactement le même sujet avec une variante dans l'ange. Au Louvre l'ange qui s'envole est vu de dos, dans le tableau de la collection Nathaniel Hone, il se dirige vers le spectateur.

Rembrandt possédait, comme on sait, une riche collection d'estampes de toutes les écoles. C'est dans l'œuvre de Maarten van Heemskerk qu'il prit deux compositions qu'il reproduisit presque à la lettre. L'une d'elles est le *Tobie* du Louvre. C'est sur la mélodie écrite en traits accentués et

nets par Heemskerk, que Rembrandt appliqua la brillante harmonie de son coloris et de son clair-obscur. Une couleur chaude, voilée et mordorée dans une gamme rouge, enveloppe la composition de son mystère et de sa poésie. Les costumes sont chamarrés et brodés à la façon du manteau de Siméon.

Au musée de Dresde, j'ai remarqué un dessin à la plume et à l'encre de Chine, qui est une esquisse (en sens inverse) pour le tableau du Louvre. On n'y voit de l'ange que la plante du pied dans un nuage. Superbe dessin, plein d'expression.

Rembrandt a beaucoup aimé l'histoire de Tobie, traitée également par tout ce qui se rattache à lui. Ce livre de Tobie, aujourd'hui peu connu, eut, quoiqu'il appartienne aux Livres Apocryphes, un attrait spécial pour les peintres. Le récit naïf, le caractère romantique et l'abondance de sujets le rendirent populaire dans les ateliers. Nous en rencontrons des scènes même dans la peinture italienne. Mais ce qui est remarquable, c'est qu'on ne trouve les sujets de Tobie qu'après le commencement du 17e siècle. C'est alors que commença la manière humaine de représenter les sujets bibliques; c'est alors qu'un tel livre s'ouvrit aux esprits. Au moyen-âge on peignit surtout ce que la bible contenait d'affreux et de terrible, le côté apocalyptique; au 15e et 16e siècle, la passion et les légendes des saints, le côté épique et héroïque; au 17e, l'évangile, Tobie etc., le côté humanitaire et humain.

Uyttenbroeck, Lastman, Elsheimer et Goudt avaient peint des Tobie; Dou, Flinck, Eeckhout, Victors en firent. De Rembrandt, outre les trois toiles nommées, nous rencontrons le superbe paysage avec de petites figures, l'ange et Tobie qui passent l'eau; le Tobie raillé par sa femme, de la collection César; l'eau-forte de 1641, l'eau-

forte avec Tobie aveugle; puis divers dessins, dont un superbe, légèrement lavé à l'encre brune, qui se trouve au musée Fodor, intérieur avec la famille de Tobie, recevant le jeune Tobie, où l'ange se tient, serviteur fidèle, à la porte ouverte.

Un léger croquis, à Dresde, montre le jeune Tobie s'inclinant pour prendre le poisson; près de lui se tient l'ange avec de courtes ailes et un grand chapeau rond; fond de paysage [1].

A la catégorie, dont nous nous occupons, appartiennent encore le *Seigneur de la vigne*, petit panneau peint en 1637, très achevé et dans un ton doré; et *le Christ en jardinier*, de 1638 (au palais de Buckingham), conception originale et d'un effet superbe. La scène se passe sur la terrasse d'un jardin; deux anges lumineux se tiennent sur le tombeau ouvert, Jésus vêtu de blanc avec un chapeau de paille et une bêche se présente à Marie; fond de paysage, effet de matin. Ce beau tableau était connu sous le nom de *noli me tangere*. C'est sur cette composition que l'ami de Rembrandt, J. de Decker, fit le sonnet suivant:

Quand je lis le récit que Saint Jean nous laissa,
Quand j'y rapproche ce tableau merveilleux,
Je pense, le pinceau a-t-il jamais suivi de si près
La plume; les couleurs ont-elles-jamais tant approché de la vie!

Jésus dit à Marie: femme ne tremble pas,
C'est moi, à ton seigneur la mort n'a point de part.
Elle croit, mais doute encore,
Et hésite entre l'espoir et la crainte.

---

1 Ce dessin pourrait être aussi de Eeckhout ou de Hoogstraten.

Les rochers de la tombe,
Hauts et pleins d'ombres, donnent un air de grandeur
A cette scène. J'ai vu ta main magistrale

Ami Rembrand, créer ce tableau;
Et ma plume alors a du rendre hommage
A ton pinceau, comme mon encre à tes couleurs.

Enfin les deux compositions pour le prince stadhouder Frédéric Henri: *la résurrection de Jésus* et *la mise au tombeau.* Ces deux toiles, cintrées en haut, font suite à celles que possédait déjà le stadhouder. Rembrandt remarque dans sa correspondance avec Huygens „ qu'il a mis beaucoup de soin à finir ces toiles et que ce sont celles où il a mis le plus de mouvement; et que voilà la raison qu'il y a travaillé si longtemps."

Le peintre ne serait donc pas d'accord avec le catalogue du musée de Munich, qui les a nommées des esquisses.

Dans la *résurrection* Jésus apparaît enveloppé de son linceuil et sortant de la tombe ouverte. Un ange descend du ciel; les gardes épouvantés s'enfuient.

Au musée de Dresde se trouve une *mise au tombeau* qui reproduit presque exactement le tableau de Munich. Dans la cavité d'un rocher, dont l'ouverture laisse apercevoir un ciel bleu avec nuages et les collines du Calvaire avec les croix [1], a lieu l'ensevelissement de Jésus. Le second plan est dans l'ombre, d'une couleur verte; au premier plan, deux hommes soutiennent le corps dans un suaire en le tenant sous les bras et par les jambes. Ce groupe est vivement élairé par un flambeau tenu par un homme à gauche. Un autre, qui paraît Joseph d'Arimathie, est

1 Ce détail ne se trouve pas dans le tableau de Munich.

debout auprès. Au pied du tombeau trois femmes, dont l'une superbe de couleur, et deux hommes sont assis par terre, se livrant à leur désespoir. Ce groupe est éclairé par une lanterne, d'une manière chaude, rouge et colorée. Ce tableau ne mérite pas entièrement le nom d'esquisse. Seul le groupe qui porte le Christ, et surtout le linge sont peints par larges touches empâtées. Mais le reste est bien fini [1].

Mais voici bien une esquisse, peinte avec du brun et du blanc: c'est le *Joseph expliquant ses songes* à sa famille, qui l'entoure remplie d'attention. C'est largement brossé pour indiquer l'effet, mais c'est déjà plein d'expression et d'action. La composition ne diffère que peu de celle de l'eau-forte de cette année; mais les poses des figures y varient. Dans l'eau-forte l'action est encore plus vive, et les figures encore plus intimement liées. Nous trouvons ici au premier plan le chien dormant, que Rembrandt a gravé aussi.

Voilà une quantité considérable de tableaux de cabinet, et qui montrent encore la souplesse de son talent, la variété de son style, sa conception inépuisable. Tous ces petits chefs-d'œuvre présentent une face du talent de notre peintre. C'est la continuation de la lignée du *Siméon;* suite admirable qui porte un cachet particulier très marqué et qui, comme certaines eaux-fortes du maître, est empreinte d'une espèce de sentiment et de pittoresque correspondant à certains égards à ce que nous appelerions *romantique.*

---

1 Ce tableau est signé sur le tombeau Rembrandt 16..; suivent deux chiffres où j'ai cru distinguer tantôt 33, tantôt 53, tantôt 39. Si les costumes, par exemple le turban de la femme, et les types des figures semblent le rapprocher d'autres de 1633, comme la *descente de croix;* d'un autre côté l'ampleur de la touche me fait incliner pour une date plus avancée. Comme le tableau de la galerie de Munich fut achevé en 1639, il se peut qui celui-ci, qui lui ressemble, soit aussi de cette année. C'est peut-être «l'esquisse» mentionnée dans l'inventaire de Rembrandt.

Il nous reste encore à voir les portraits, puis une œuvre spéciale, enfin les dessins et eaux-fortes de ces années.

Pour les portraits, il y en a une vingtaine. C'est toujours la grande force dans le rendu de l'expression, le dessin juste de la physionomie, la vie et l'âme des personnages qu'on admire. Toujours une grande variété dans la manière de rendre l'individu selon son caractère propre.

Les portraits avant 1634 sont d'ordinaire d'un ton plus argentin, dans un jour plus égal. Dès 1633 commencent quelques nouveaux essais de lumière, des têtes illuminées par reflets, ou à contre jour; des tentatives de clair-obscur plus profondes et plus neuves. Enfin une liberté d'allure plus grande, une peinture plus grasse et plus ample, un ton plus chaud.

Déjà en 1635, au milieu des portraits généralement serrés et plus fondus, le peintre fit un portrait, ou plutôt une étude d'une telle furie qu'on la rangerait vers 1660, ne fut la date authentique 1635 (collection Auguiot). C'est un vieillard à la peau rugueuse et sillonnée, aux cheveux gris ébouriffés, à la barbe grisonnante. Une expression de vie étonnante anime cette tête magistrale; la peinture franche, la hardiesse de la touche, la largeur apparente qui à la vérité cache tant de fini et de profondeur dans le ton, la transparence des ombres, font de cette simple tête une merveille de la plus haute beauté.

Nous trouvons en 1636 un grand tableau, composition ou portraits, qui ne m'est connu que par l'estampe de Marcenay. Ce joli morceau, représente un superbe paysage avec fond de rochers, de massifs d'arbres, d'une cascade et d'un ciel mouvementé. Aux deux côtés du tableau le tronc d'un grand arbre. Dans ce paysage se promènent un cavalier et une dame, dont la main repose dans la sienne. Ils sont vus jusqu'aux genoux, lui de trois quarts,

elle de face. La main gauche de la dame est étendue et tient une grappe de raisins. Quel est ce grand seigneur, à la toque à plume, au hausse-col, au manteau splendidement brodé par dessus son habit à franges et à bords brodés? Quelle est cette dame, aux longs cheveux flottants d'où pend un voile, au riche collier, avec cette croix en pierres précieuses sur sa poitrine nue, cette robe de soie claire, ce manteau d'hermine? Ils ont l'air d'une reine et d'un prince, se promenant dans un paysage de l'école espagnole ou vénitienne. Ils ont l'air aussi un peu de Rembrandt et de Saske! Oui, du peintre et de sa femme, entrevus par sa fantaisie, dans un paysage qu'il a rêvé.

Peintre étrange, je ne sais expliquer toutes les énigmes que tu nous proposes! Les visages ressemblent un peu aux portraits fantaisistes de lui et de sa femme que nous connaissons déjà. Ordinairement dans les portraits d'autres personnes il s'en tint d'avantage au costume du temps, et ce n'est que dans ses études ou dans ses portraits de fantaisie qu'il s'est permis ces travestissements capricieux.

Quoiqu'il en soit, le tableau, appartenant au comte de Vence alors que Marcenay le grava, doit avoir été sublime.

Dans un des cabinets du palais Belvédère, où se trouve la galerie de Cassel, quatre toiles avec des portraits en pied de grandeur naturelle, sont face à face et composent une sorte de cartel. L'un est un élégant gentilhomme par van Dijck, dans un habit violet brodé d'or; — l'autre le marquis d'Avallos par Titien, tout vêtu de rouge, et accompagné d'un chien de chasse et d'un amorino qui tient son casque; — le troisième un personnage en habit violet avec fourrures, par Rubens. Le quatrième qui ne leur cède pas, est de Rembrandt. C'est un monsieur entre trente et quarante ans, debout, appuyé sur un piédestal. Il est tout en noir,

avec manteau et chapeau; un de ses gants est par terre. Il est placé dans un vestibule; au fond à droite on voit les carreaux d'un corridor et une porte couverte de clous. Ce beau portrait, daté 1639, est peint dans le style des œuvres de cette période; la touche indique qu'on avance vers la *ronde*. Ce n'est pas Six, ainsi qu'on l'a baptisé. Je ne m'étendrai pas en détails sur les autres portraits de ces années, où se range le beau portrait du peintre, de 1637, peint dans un ton doré (au Louvre).

Un tout petit panneau, un paysage, le premier que nous connaissons dans les peintures du maître, nous appelle. Il se trouve encore à Cassel, galerie si riche en Rembrandt. Ce n'est qu'une étude, mais c'est un morceau délicieux. Au premier plan un canal glacé avec des patineurs et d'autres figures; le coin droit dans l'ombre, occupé par un bout de maison, des paniers, deux figures etc.; au milieu une femme avec son chien; sa manche rouge et le tablier blanc ravivent les gris jaunâtres de la glace. Au fond un terrain avec maisons, granges, moulin, pont, un saule défeuillé, un chariot avec un cheval: couleur brune. Le ciel est d'un bleu verdâtre. Tout cela dans une sorte de brume qui amortit la lumière, dans des couleurs grises et brunes, et peint prestement d'une touche grasse et large, rend à merveille l'effet de l'hiver.

La place que les dessins prennent dans l'œuvre de Rembrandt me semble devoir être précisée. De nos jours le dessin, l'aquarelle, ont pris un développement qui leur assure une place spéciale. Les raffinements de papier, de couleurs, de procédés en ont fait une branche d'art séparée, indépendante. C'est une peinture avec d'autres couleurs, mais une peinture par la profondeur, l'achevé. Tel y excelle qui ne réussit pas aussi bien en peinture et au contraire il est des peintres qui ne savent pas faire des aquarelles achevées. Pour les

peintres anciens en général le dessin n'avait pas cette signification; c'était soit un moyen d'étude, soit un procédé expéditif pour fixer à la hâte les impressions du compositeur. C'est ainsi que Rembrandt en fit usage. Parmi les centaines de ses dessins il n'en est que peu qui approchent au dessin dans le sens moderne. Ce sont soit des études d'après nature, comme tous ces lions grandioses, plusieurs portraits etc.; soit des notes prises sur le vif pour conserver un souvenir, un motif, une ligne, une ombre; soit des conceptions, des embryons d'idées, fixées au vol sur le papier avec une plume grossière, quelques teintes lavées, ou quelques traits de pierre noire. C'est par ce côté vif, prime-sautier que ses dessins ont un si grand charme, souvent augmenté par ce qu'ils ont d'inachevé et par ce qu'ils laissent de cette manière à compléter par la pensée du spectateur. En fait d'études il y a de 1635 un beau dessin au musée de Berlin, une tête d'homme, à la pierre noire rehaussé de blanc. En fait d'esquisses pour des compositions, nous avons entre autres de 1635 *les disciples d'Emmaüs*, avec l'éclat de lumière dans lequel Jésus a disparu, dessin à l'encre brune gravé par Houbraken et reproduit en fac-simile par Josi. Puis la *Sainte Cène*, dans la collection de M. de Vos à Amsterdam, dont une espèce de répétition se trouve à Berlin. Il est fort curieux d'observer ici comment Rembrandt, suivant de près la composition connue de Léonard, l'a interprétée à sa manière; c'est un Da Vinci traduit en Rembrandt. Le dessin de M. de Vos est à la plume et au lavis; celui à Berlin est largement lavé à l'encre de Chine. Il y a quelques changements dans les figures. Mais Rembrandt a arrangé tout autrement le fond de Da Vinci, occupé par la muraille percée de trois ouvertures rectilignes, vers lesquelles rayonnent les poutres du plafond. Voici notre peintre luministe qui change ces fenêtres et toutes ces lignes droites et leur substitue

une lueur qui entoure le Christ, tandis que les rayons des poutres sont devenus des rayons de lumière!

Mais il est encore une ample récolte d'eaux-fortes qui nous attend. Dans cet art à peu près créé par lui, Rembrandt poursuit et pousse plus loin ce qu'il a commencé dans ses dessins. Ce sont encore des études, des motifs qu'il note, des compositions. Voici les trois *têtes orientales* avec leurs inscriptions énigmatiques [1]; les beaux croquis de femme, avec Saskia; des vieillards; des sujets pittoresques: *le charlatan, la faiseuse de couks* — pièce qui rappelle beaucoup une estampe de J. v. d. Velde; — une pièce allégorique, d'un travail fort délicat: *la jeunesse surprise par la mort*, qui par le costume fait penser à Lucas van Leyden, et par le sujet à la danse des morts de Holbein. Plusieurs portraits sa mère, le peintre et sa femme, têtes et bustes de Saskia, le Rembrandt de face au bonnet à plume, morceau d'une délicatesse extrême, d'un ton argentin, chef-d'œuvre de modelé dans les chairs du visage et de maniement de la pointe; le *Rembrandt appuyé*, portrait qui est devenu le type le plus connu du peintre. Dans ces deux portraits, il s'est costumé avec sa toque et son beau manteau brodé, et a la crinière au vent. Surtout

---

1 Dans ces mots on a cru lire d'abord Venetiis, erreur qui a été bientôt reconnue. Après on a proposé *renetus*, c'est à dire *du Rhin*. Il est évident cependant que ce n'est pas là le mot de l'énigme. Cela ne vaut pas la peine, mais enfin..... qui voit une montagne veut la gravir et l'inconnu nous attire. A la fin l'idée m'est venue de tâcher de lire ces mots dans le miroir. Alors se dessine à peu près le nom suivant: *W. buiteweg*. C'est le nom bien connu du peintre et aqua-fortiste. Mais qu'est ce que ce nom signifie sur une planche de Rembrandt? Mais ce mot se retrouve en partie sur les deux autres pièces, où il ne pourrait représenter ce nom. — Voici ce qui en définitive me paraît le plus vraisemblable, c'est que ces lettres forment le mot *geretuckierdt* (abrévié sur les deux autres pièces), c'est à dire *retouché*. On sait que l'inventaire de Rembrandt mentionne aussi quelques tableaux retouchés (geretukeerd) par lui. Il se pourrait en ce cas que Rembrandt n'a fait que retoucher ces pièces, gravées peut-être par Lievens.

dans le portrait où il appuie le bras gauche sur un parapet, la tête a une expression sublime de vie, de force, de génie avec son regard fixe, perçant, son front ridé, sa bouche fermée et sa moustache altière.

Dans cette figure il a exprimé toute la fougue, tout le fantastique, qui remplissaient son esprit et qui se reflètent ici dans son extérieur.

Trois autres portraits présentent trois personnages avec lesquels le peintre était en relation.

L'un est celui de Johannes Uyttenboogaerd, prédicateur et théologien illustre qui fut mêlé aux controverses religieuses du temps [1]. Il partagea la défaite des *Remontrants* et fut banni avec Grotius, Arminius et Episcopius. L'avènement du stadhouder Frédéric Henri lui rouvrit les portes de son pays. Quoique demeurant à la Haye, il continua ses relations avec ses confrères d'Amsterdam. Ce fut en 1635, à l'âge de 78 ans, que son portrait fut fait par Rembrandt. C'est la belle eau-forte de forme octogone accompagnée de vers latins de Grotius. Pièce illustre — une superbe eau-forte de Rembrandt — un portrait de Uyttenboogaerd — des vers de Grotius.

La tradition range Menasseh-ben-Israel parmi les amis de Rembrandt et tout porte à le croire. En homme dont l'esprit curieux se portait partout, le peintre se sentait attiré vers ce monde poétique et pittoresque que la nation élue porte partout avec elle. Menasseh demeurait aussi dans la Breedstraat, dans une maison à l'angle de la rue où se trouvait l'habitation de Rembrandt. C'est lui peut-être qui l'a aidé à s'initier à la vie juive.

Menasseh n'avait que trente deux ans lorsque le peintre fit son portrait. En cette même année il écrivit son livre

1 Dans une de ses élégies Barlaeus dit de lui:
« Magne senex, secli contemptor et aevi. »

De creatione problematica et de resurrectione mortuorum, [1] qui fut suivi de plusieurs ouvrages savants.

En 1654 Rembrandt lui fit les quatre estampes pour son livre sur la statue de Nabuchodonosor.

Menasseh fut un homme illustre; une mission de grand intérêt lui fut confiée par la synagogue d'Amsterdam, auprès de Cromwel, pour obtenir des concessions en faveur des Juifs; il était docteur en médecine, prédicateur, théologien et philosophe. Grand savant, rempli d'érudition rabinique et aussi de tout ce que la renaissance avait apporté en fait de goût et de science, il fut l'ami de Hooft, de Grotius, de Vossius qui traduisit son *Conciliador*, et de Barlaeus à qui il inspirait cette belle pensée :

Si sapimus diversa, Deo vivamus amici. [2]

Menasseh institua à Amsterdam une imprimerie hebraïque, devenue célèbre depuis par Athias.

Rembrandt pouvait donc se glorifier d'une telle relation

---

1 Amst. typis et sumptibus auctoris 1635—1636, 1 vol. petit in 8° velin. Barlaeus a chanté l'éloge de ce livre. Il a écrit encore :

De termino vitae; quibus vett: Rabinorum ac recent. doct. sent. explic. Amst. typis et sumptibus auctoris 1639, 12° velin.

Menasse ben Israel's Welkomst, uyt zyns Volcks naem aen de Prince van Oranjen Frederic Henric, als hy met de Doorl. Koningin Henriette Maria, Gemalin des Hoogh-Gebiedende Karolus, Kon. van Engelandt, enz... onse Synagoge besocht. Wt het latyn overgeset. Amst. voor Roelof Joosten, 1642.

Piedra gloriosa, 1654.

Conciliador, o de la conviniencia de los lugares de la S. Escriptura, que repugnantes entre si parecen. Amst. An. 5401. Dédié aux conseillers des Indes Orientales. Traduit en 1633 par Vossius.

De hoop van Israel 1666; avec un portrait de l'auteur aet. 38 A°. 1642.

La vie de Menasseh a été écrite par Thomas Pocock. On trouve aussi des particularités intéressantes dans le discours de Mr. N. J. van Eekelen dans les œuvres du Zeeuwsch Genootsch.; et un article de M. F. Nagtglas dans le Zeeuwsch jaarboekje 1864. Un fils de Menasseh, Dr. Samuel Menasseh-ben-Israel fut enterré en 1657 à Middelburg.

2 Si la science nous sépare, vivons amis en Dieu.

avec ce personnage, dont il fit également en 1636 un portrait peint, cité par Smith.

En 1639, le peintre fit le portrait de Uyttenboogaerd, le receveur, dont nous nous occuperons plus tard.

Nous ne saurions cependant clore cette revue sans admirer quelques unes des compositions de sujets bibliques; les *vendeurs chassés du temple*, belle pièce pleine de mouvement; le *retour de l'enfant prodigue*, jolie estampe où Rembrandt a encore suivi entièrement une composition de Heemskerk; *Agar renvoyée par Abraham*, belle pièce très finie, avec tant de finesse d'observation dans les caractères; *Joseph racontant ses songes*, si fortement empreint du caractère juif; *Adam et Eve*, figures vulgaires, mais d'une grande vérité, et, comme gravure, morceau d'une grande beauté; le *Siméon*, en largeur.

Deux grandes compositions surtout, deux pièces magnifiques excellent dans ces années. L'*Ecce homo*, de 1636; et la *mort de la Vierge*, de 1639. L'*Ecce homo!* quelle expression dans les têtes, quelle puissance dans l'observation et le rendu des caractères, quelle force dramatique! Jamais toutes les passions violentes qu'a suscitées cette scène n'ont été exposées comme dans cette planche. Elle est achevée avec toutes les ressources d'une pointe savante et avec un ensemble des plus remarquables dans une si grande planche contenant une centaine de figures.

La *mort de la Vierge* est traité tout différemment. Jamais cet homme à faces multiples ne se répète. La gravure en est légère, dans des tons blonds et argentins, avec peu de parties d'ombres plus nourries. La conception est grandiose. Entourée d'une foule dont les sentiments de compassion, de douleur, d'attention sérieuse sont exprimés avec un talent prodigieux, la Vierge reçoit les derniers secours du médecin et du prêtre. En haut les nuages

s'ouvrent et les anges s'apprêtent à recevoir son âme. C'est une des plus belles conceptions du maître. On s'imagine que la fougue qui le dominait ne laissait pas à la main le temps d'achever les traits, qui ne font que ciseler légèrement ses pensées. Les anges renversent toutes les théories sur ce qu'on appelle le beau; ils sont laids et cependant ils sont sublimes.

Une légère eau-forte, un docteur tâtant le pouls à un malade, est assurément une étude pour la figure du médecin qui assiste Marie.

XI.

TROIS ÉLÈVES: VICTOR, EECKHOUT, PHILIP KONINCK.
1635—1640.

Trois artistes se rattachent aux années que nous venons de parcourir. Victor, Eeckhout et Philip Koninck ont fréquenté vers les années 1635 à 40 l'atelier de Rembrandt, que Flinck et Backer venaient de quitter. Nous avons de Jan Victor des œuvres datées de 1640 à 1662. Nous pouvons donc placer son apprentissage vers 35 à 40. Une œuvre de 1640 est intéressante à divers titres. C'est une jeune fille regardant de sa fenêtre, la main droite sur l'appui, la gauche tenant la petite chaîne du volet ouvert. Ce tableau relève directement de Rembrandt ainsi que l'*Isaac bénissant Jacob*. Ils respirent le sentiment et la pratique du maître. La jeune fille [1] est un des motifs familiers à Rembrandt. C'est le maître encore, toujours si précieux sur le chapitre des accessoires et des draperies, qui a inspiré ou arrangé l'emploi de la petite écharpe qui entoure les épaules de la fille et retombe sur son bras droit. Rembrandt a employé une écharpe pareille, arrangée de cette même façon dans le portrait dessiné de *Titus*.

---

1 Le tableau se trouve au Louvre; signé Jan Fictoor *f* 1640. Un tableau pareil parut à la vente Brants 1813. Pour ce peintre, voir avant tout M. Bürger, Mus. d. l. Holl. II. Aux œuvres citées par cet auteur je puis ajouter un tableau au chateau Moyland de M. Steengracht, près de Clèves. C'est un marché; à droite une marchande de légumes, à gauche un homme qui vend des lunettes, et autres figures.

Cette *fille à la fenêtre* a été peinte par le maître et la plupart des élèves; Dou l'a représentée avec une lumière dans la main; Bol, dans l'eau-forte citée, avec une poire. Philip Koninck a peint aussi une *fille à la fenêtre*. Maes, la jeune fille dans la fenêtre au volet rouge, entourée d'un pêcher.

L'Isaac bénissant Jacob, sujet traité aussi par Lievens, Bol, Backer, Flinck, Eeckhout, S. Koninck, de Gelder, a été peint probablement sous l'inspiration directe du maître.

Victor a pris de l'enseignement de Rembrandt l'aptitude pour les sujets divers. Il a peint le portrait, les grands tableaux d'histoire, le paysage, le genre — des noces, des paysanneries, des charlatans, des marchés. [1] Il est remarquable que vers le temps où Rembrandt donna le plus d'attention au paysage, l'œuvre de Victor aussi reflète cette face du maître; il a fait plusieurs paysages, des marines, des plages.

Quant aux sujets bibliques, ce sont les scènes familières dans ce cercle. Tobie est un de ses favorisés. La *capture de Samson*, à Brunswick, me semble dater d'un temps rapproché de son apprentissage; comme rendu et comme facture il est d'une remarquable analogie avec le *Samson* de Rembrandt à Cassel.

Victor a du talent. Chez Rembrandt il a acquis le goût du pittoresque, de l'extraordinaire, de la grandeur et le sentiment de la puissance et de la profondeur dans la couleur. Mais en visant à une couleur vigoureuse, par un empâtement fort, il a souvent rendu sa peinture un peu lourde et dure. La finesse, la transparence lui font alors défaut.

Gerbrand van den Eeckhout tient du maître par un autre côté. Il embrasse le même cycle de sujets que

---

1 Comme son maître il a peint un bœuf écorché.

Victor et leur maître, l'histoire, le portrait, le genre et le paysage, mais il n'excelle que dans les petits tableaux. Là il est le plus près du maître, non seulement par les dehors qui lui ressemblent en tous points, mais aussi par des qualités d'intimité et de sentiment. Il a essayé plus tard, avec moins de succès, les toiles à figures de grandeur naturelle, dans un style qui se rapproche un peu du style italien. Quand il se souvient de Rembrandt et ne le contrefait pas de trop près, il fait de très belles choses. Alors il fait *la résurrection de la fille de Jaïre* [1], (Berlin), le *Tobie* (Brunswick), petits tableaux pleins de sentiment et de pittoresque et d'un effet piquant. Le second de ces tableaux offre cela de remarquable, qu'on y voit le même escalier et la cheminée avec le pot sur le feu qui se trouvent dans le tableau de Rembrandt, le *philosophe en méditation.* Le *Tobie* de Rembrandt est de 1636, date qui indique peut-être celle de ce tableau de Eeckhout. Ce sont les petits tableaux bibliques de Rembrandt qui l'ont le plus heureusement inspiré. Il a beaucoup dessiné aussi et ses dessins offrent souvent des analogies frappantes avec ceux de son maître.

Eeckhout a été constamment lié d'amitié avec Rembrandt et Roghman.

Je ne puis me permettre d'entrer ici plus avant dans l'étude du talent d'Eeckhout ni des autres élèves, mais il est une observation qui se rapporte à tous et que je dois ne pas omettre. Si je mentionne tous ces élèves pour compléter le tableau de l'activité de Rembrandt et pour étudier les divers reflèts de son talent sur eux, je risquerais, en n'appuyant que sur leurs ressemblances avec le maître, d'être injuste envers ce qu'il y a d'individuel

1 Ce tableau a été attribué à tort à Rembrandt; Schmidt aussi l'a gravé avec le nom de Rembrandt.

dans leur talent. On ne les regarde ordinairement que comme des facettes de Rembrandt, ou comme la monture de ce brillant bijou. Il faut convenir qu'ils ont un peu contribué eux-mêmes à un tel jugement, mais il est juste néanmoins d'observer que plusieurs de leurs œuvres font preuve de talents propres. Il est remarquable que c'est surtout dans leurs dessins et dans leurs études qu'on trouve ces traces d'un esprit plus personnel.

Philip Koninck est encore un de ceux qui sont étroitement liés à Rembrandt, qu'il a fréquenté dans cette période. C'est surtout au paysage que Koninck doit sa réputation, mais il a peint aussi la figure et même beaucoup.

Les anciens catalogues attribuent une quantité de portraits et de sujets à figures à Philip.

Hoet par exemple mentionne une servante qui regarde par la fenêtre [1], et plusieurs autres. A Brunswick j'ai vu un vieux *philosophe*, de grandeur naturelle, couvert d'un manteau, assis devant une table avec des livres; peinture large et vigoureuse de couleur qu'on peut lui attribuer. Le même sujet est traité presque identiquement par Bol dans un tableau au musée de Berlin. Pendant sa vie une *Venus dormant*, peinte par lui, avait une grande réputation et fut chantée deux fois par Vondel, ainsi que d'autres figures et portraits de lui.

Koninck fit plusieurs fois le portrait de ce poète:

Un dessin à la pierre noire „d'après la vie", [2] deux autres à l'âge de 90 ans, et plusieurs portraits peints.

---

1 Een natuurlijk stuk door Philip Koning, daar een meyt uyt het vengster legt *f* 210.

2 Vente Muilman h. $5\frac{1}{4}$ l. $4\frac{1}{2}$ pouces vendu *f* 4.10 à M. de Vries. Le même dessin était dans la vente B. de Bosch, 1817, Amsterdam: „Un portrait de Vondel d'après la vie, à la pierre noire, h. $5\frac{1}{4}$, l. $4\frac{1}{4}$ p."

La magnifique collection de M. J. de Vos Jz. conserve ces trois dessins.

C'est par des vers de Vondel que nous connaissons deux de ces peintures. Dans un de ces vers le poète dit en allusion au nom de Koning (roi)

l'image
Que le *Roi* Philippe a créée,
Roi par le pinceau et les couleurs. . . . . [1]

Un autre de ces poèmes, datés 1656, a pour titre: *Sur mon portrait en petit par Filips de Koning;*

Une troisième fois, ce fut en 1662, Vondel disait:

Je comptais soixante quinze,
Lorsque Koning etc. [2]

Ce dernier portrait, que possède M. J. van Lennep, est une peinture superbe, que Rembrandt eût pu signer; tête expressive, d'exécution vigoureuse et d'un ton profond et chaud.

Philip Koninck n'a donc pas seulement peint la figure mais il a même excellé dans le portrait. Toutefois le paysage reste son titre le plus glorieux. C'est là qu'il a déployé un talent original et vigoureux, c'est avec ses paysages qu'il se conquiert une place à lui dans la grande école du 17e siècle.

Koninck épousa en 1656 Margareta van Rijn. Nous ignorons si ce fut une parente de Rembrandt. C'est encore Vondel qui nous apprend ce détail par une pièce de poésie: *A la demoiselle Margareta van Rijn, artistement dépeinte par P. de Koning*, finissant par ces mots:

---

1 Het stomme beelt,
Dat Koning Flips bekent voor zijnen vader, etc.

2 Ik telde vijf en seventigh,
Toen Koning mij dus levendigh,
Te voorschijn braght op zijn panneel. Etc.

. . . . . qui épouse ce bien?
Qui, si ce n'est la main d'un Koning (d'un roi), [1].

---

1 Aen de Jongkvrouw Margareta van Rijn kunstigh afgebeelt door Koning.

Wat zien we hier? is 't verf, en schijn,
Of wezen? o gij overschoone,
Men kroone u billijk met de kroone
Der schoonheid, perle van den Rijn.
. . . . . .
Wie plukt dees roos? wie trouwt dit pant?
Wie anders als een Konings hant.

MDCLVI.

XII.

COUP D'ŒIL SUR LA VIE DE REMBRANDT.

On voit que la vie de Rembrandt était très occupée par ses travaux. Sans doute il fallait déjà, comme dit Houbraken, le bien payer et le prier par dessus le marché, si l'on désirait avoir quelque chose de sa main. Il n'aura donc pas fréquenté les réunions joyeuses de ses confrères, dont plusieurs menaient une vie assez leste, ce qui d'ailleurs n'entrait pas dans son caractère. Jeune encore, sa vie se trouva réglée par le mariage. Il retrempait son esprit dans la nature, qu'il étudiait dans ses promenades autour de la ville, et dans le commerce de quelques hommes dont le caractère et l'esprit était en harmonie avec le sien. Le travail occupait ses jours. Epiant la vie dans la grande ville, visitant les marchés, les marchands d'antiquailles, il cherchait partout des meubles, des armes, des costumes, des draperies pittoresques et curieuses. Déjà se formait son cabinet extraordinaire, qui jouirait aujourd'hui d'une renommée européenne. Il courait les ventes et achetait des tableaux et des estampes. Les murs commençaient à se couvrir de ces toiles remarquables, ses meubles de moulages d'après les antiques ou sur le vif, ses cartons s'emplissaient de centaines d'estampes.

Au mois de juillet de 1638, il lui naquit une fille, qui reçut le nom de Cornelia, celui de la mère du peintre.

Titia, sœur de Saske et femme de Copal, fut témoin au baptême, Dominus Sylvius ne fit pas le sermon, mais se lèva pour administrer le baptême [1].

Vers 1636 à 38 van Rijn quitta la maison de la Breedstraat. Dans une lettre à Huygens de cette époque il écrit en bas de la page, qu'il demeure à côté de Lyonaeus Boereel, dans la Nieuwe Doelestraat; mais bientôt il changea encore une fois sa demeure, car dans la lettre du 12 janvier 1639 il a soin d'ajouter en post-scriptum: „Monsieur, je demeure au Binnen-Amstel, la maison est nommée de Suyckerbackery," ce qui signifie la fabrique de sucre. Le Binnen-Amstel était un quai sur l'Amstel, nouvellement bâti et situé alors à l'une des extrémités de la ville.

Quant à la famille résidant à Leiden, Harmen van Rijn était mort vers 1632; la mère vivait seule avec sa fille cadette Lysbeth. De ses autres enfants elle avait perdu Gerrit, Machteld et Cornelis. Son ainé, Adriaen, avait son ménage et son moulin sur le Rhin, non loin de la demeure paternelle. Enfin Willem, qui était boulanger à Leiden, était aussi marié [2].

Le 18 mai 1638 on fêtait à Amsterdam un autre mariage. Le fils de Sylvius, Petrus Sylvius, prédicateur à Slooten en Frise, épousa Sibilla Dilburgh.

Peu de temps après, le 19 novembre, le vieux Sylvius mourut.

Le mois de janvier 1638 inaugura une suite de procé-

---

1 Cet enfant, baptisé 22 juillet dans la Oude Kerk, fut enterré 16 août dans la Zuider Kerk. Scheltema, *Discours*, p. 67.

2 Il épousa 30 juin 1636 Willemgen Pietersdr., veuve de Jacob Symons van Leeuwen, et il demeurait sur le Rhin, probablemeut dans une des maisons que sa mère y possédait. Son frère Adriaen avait épousé Lysbeth Symonsdr.. van Leeuwen. *Archives de Leiden.*

dures entre plusieurs membres de la famille de Saskia [1]. Dans la troisième procédure, qui eut lieu entre Rembrandt, tant pour lui que pour Saske, et Mayke van Loo avec le Dr. Alb. van Loo, la cour de Frise rendit un arrêt le 16 juillet 1638, qui offre de curieux détails.

Il paraît que les procès antérieurs avaient un peu aigri les parties. Rembrandt, assisté de son beau-frère, l'avocat Ulricus Ulenburgh, déclare „que lui et sa femme sont richement et *ex superabundanti* pourvus de biens (ce dont ils ne peuvent jamais être assez reconnaissants envers le Tout-Puissant); que nonobstant cela, les défendeurs se sont permis d'insinuer que sa femme Saske avait gaspillé son héritage paternel en parures et ostentation [2]. Il nomme cela une injure, qui, Dieu merci, est entièrement contraire à la vérité. Il demande que la cour déclare que c'est une injure et condamne les défendeurs à payer à lui et

---

1 Dans le partage des biens du conseiller Rombertus Ulenburgh, une terre en Frise, nommée Ulenburchs Staete, avait été achetée par dame His Eminga, veuve de Haringh van Sytzema et par le docteur Albertus van Loo avec sa femme. Ceux-ci, sous quelques prétextes, ne payant pas les termes convenus, furent cités en justice par l'avocat Ulricus Ulenburgh, le docteur Gerardus van Loo comme mari de Hiske Ulenburgh, Rembrandt van Rijn comme mari de Saske Ulenburgh et le lieutenant Idzert Ulenburgh. La cour de Frise adjugea la cause à ces derniers.

Deux mois après, une nouvelle procédure eut lieu au sujet d'une autre terre avec maison, provenant de la succession de Rombertus, entre les descendants du conseiller Rombertus (Rembrandt comparaissant pour sa femme) et Dirck Alberts.

Voilà le contenu de deux arrêts de la cour de Frise, par lesquels j'ai tâché de compléter l'histoire du procès publié par M. Scheltema. Malheureusement les autres pièces des dossiers ont disparu et je n'ai pu avoir que les deux arrêts.

2 „met proncken ende praelen.“ — En vérité si nous ne savions que c'était une coutume artistique de Rembrandt et que son pinceau les créait facilement, les parures et les bijoux d'une richesse incroyable, qu'on remarque sur les portraits de Saske, donneraient un semblant de vérité à cette accusation. Les parents de Saske ont été peut-être induits en erreur par toutes ces perles et pierres fines que créait le pinceau du peintre!

à sa femme, à chacun 64 goutguldens (environ 180 francs)."

Les défendeurs répondirent „ que ni Rembrandt, ni Saske n'avaient été nommés dans la pièce incriminée ; que seulement Jeltie Ulenburgh avait été nommée ; que les paroles, dont l'avocat Ulenburgh veut *sucer* une injure, ont été employées sans aucune intention d'injurier. Au surplus s'ils s'en trouvent froissés, ils offrent de payer huit goutguldens aux plaignants, qui ne sont qu'un peintre et une femme de peintre, c'est à dire, personnes privées" [1].

La cour conclut qu'il n'y avait pas d'injure et déclara le demandeur non recevable en sa demande [2].

---

1 „ sijnde maer een schilder ofte schildersvrouw, ende alsoo private personen. „

2 C'est peut-être à cette plainte que se rapporte une pièce de poésie de Huygens, intitulée : *Consolation et avis à un ami, craignant d'être calomnié.* „ S'il est venu, dit le poète, des barbouilleurs, qui ont voulu me faire accepter une image, une peinture de vous, je ne me suis pas laisser attraper. - Je connais bien votre âme, je sais que vous fûtes un peu libre quelquefois, mais ce n'est pas là le fond de votre caractère. Et qui n'a jamais failli ? Je ne me laisse pas induire en erreur sur vos vertus. Mais vous, tâchez de ne pas donner prise. Le prix de la vertu, vous avez déjà appris à le connaître en quittant *votre demeure à Leiden.* Enfin, faites en sorte qu'on ne trouve jamais de ressemblance entre vous et ces peintures calomnieuses. „ — (*Sneldicht*, XVIe boeck, n°. 5).

La peinture dont Huygens tire son allégorie, la demeure de Leiden, la calomnie mentionnée, tout cela m'a conduit à rapprocher ces vers de notre peintre.

XIII.

REMBRANDT EN RELATION AVEC HUYGENS.

Jusqu'ici nous n'avons pas vu que Rembrandt ait eu aucune relation avec les éminents littérateurs dans la ville où il avait depuis huit ans fait connaître tant de chefs-d'œuvre. Le fait sur lequel nous aurons à revenir, est d'autant plus remarquable que ces beaux-esprits abondent en vers élogieux sur tous les autres artistes. Rembrandt paraît avoir eu de suite sa place à part. Cependant il eut dès l'abord des relations suivies et assez intimes avec Constantijn Huygens.

Huygens, savant et poète plein d'esprit, conseiller et secrétaire du prince stadhouder, fut pendant de longues années en relation avec une quantité d'artistes et l'intermédiaire entre ceux-ci et le stadhouder. La connaissance de Huygens et de Rembrandt date déjà de très haut. L'on connaît le récit de Houbraken sur le protecteur distingué à la Haye, que le peintre trouva lorsqu'il était encore à Leiden. Il se peut que cela soit vrai, et que Huygens fut le mécène qui lui paya 100 florins pour son premier tableau. En 1632, Rembrandt fit le beau petit portrait de Maurice, frère de Huygens; en 1634, celui de son beau-frère, l'amiral van Dorp. Ce fut alors peut-être qu'il le fit remarquer au prince, grand ami des arts.

Frédéric Henri, venu au gouvernement en 1625, meubla

ses divers palais et maisons de plaisance à Hondsholredijk, à Rijswijk et à Buuren, d'une quantité de tableaux et de statues. Les beaux salons dorés, les vestibules, les escaliers étaient ornés de portraits, de grandes toiles historiques, de peintures de fruits et de chasses, de tableaux de cabinet, par G. Honthorst, C. Delff, Uyttenbroeck, Rubens, P. Post, Jacob Backer, Bossaert, Bleeker, de Grebber, Gonzalo Coques, Hanneman, C. Vroom, van Goyen, etc. de statues en marbre blanc par Francisco Dienssaert [1].

Plusieurs de ces achats s'effectuèrent par l'intermédiaire de Huygens, qui était de cette façon en correspondance suivie avec une quantité d'artistes [2].

Rembrandt avait achevé en 1633 les deux petits tableaux: *l'érection de la croix* et *la descente de croix*, que le prince acquit de suite. C'est peut-être à l'une d'elles que se rapporte une lettre de Rembrandt, dont je ne connais ni le texte entier, ni l'original. Cette lettre doit se trouver dans le „Catalogue of autograph letters etc., collection Donnadieu, London 1851." C'est M. Kolloff qui donne la partie suivante du texte de la lettre:

„Que le tableau commandé sera bientôt expédié; quant au prix du tableau, j'en ai bien mérité 200 livres, mais veux me contenter de ce que son Excellence donne.

Dans la galerie de son Excellence il sera vu le mieux là où il y a une forte lumière" [3].

---

1 Livres d'ordonnances, 1637—1652. Aux Archives du royaume.

2 Plusieurs lettres d'artistes à Huygens existent et ont été publiées, par exemple par M. Schinkel; j'en ai publié deux dans le *Nederl. Spectator*, 1866.

3 Kolloff, v. Raumers *Tasschenbuch*, 1854

L'auteur du *Catalogue* ajoute que la lettre est écrite sur un morceau de papier ayant servi à emballer une planche de cuivre. Mettons l'état de ce papier sur le compte du temps et non sur celui d'un manque de savoir vivre de Rembrandt. Toutes les lettres qu'on a de lui sont écrites sur de grandes feuilles de beau papier de Hollande.

Quoi qu'il soit de cette lettre, qui pourrait traiter aussi d'un des tableaux postérieurs, il est certain que peu après, le peintre avait une autre commande du même genre. La collection de M. Verstolk van Soelen contenait une lettre de Rembrandt qui n'a jamais été publiée. Elle porte d'une *autre* main la date: feb. 1636, date qui a beaucoup de vraisemblance; certainement elle n'est pas postérieure à 1638.

Elle nous révèle encore une demeure qu'on ne savait pas que Rembrandt eût occupée, dans la Nieuwe Doelestraat, rue située non loin de l'Amstel, où il restait en 1639. Voici le contenu remarquable de cette lettre [1]:

Mijn heer mijn goetgunstijge heer Huijgens hoope dat UL gaerne sijn Excellensij sal aen seggen dat ick seer naerstigh doende ben met die drie passijstucken voorts met bequaemheijt af te maeken die sijn Excellensij mij selfs heeft geordijneert, een graf legging ende een verrijsenis en een Hemelvaert Christij, de selvijge ackoordeeren met opdoening en afdoeninge vant chruijs Christij

Monsieur, mon bienveillant monsieur Huygens, j'espère que vous aurez la bonté de communiquer à son Excellence que je suis occupé avec beaucoup de zèle à achever convenablement les trois tableaux de la passion, que son Excellence m'a ordonnés lui-même, une mise au tombeau et une résurrection et une ascension du Christ; ils s'accordent avec l'érection et la descente de croix [2]. De

1 Cette lettre est écrite sur la moitié d'une feuille de fin papier hollandais; au dos est l'adresse (Mijn heer mijn Ed. heer Huygens raet ende secretarus van sijn Excellensij, — den Haeghe. *port*) et un cachet en cire rouge dont l'écusson porte deux objets posés en croix de St. André, avec des figures entre les pattes; pour cimier un cygne. La lettre resta dans la famille de M. Verstolk jusqu'en novembre 1867, lorsqu'elle fut vendue à Amsterdam avec la belle collection d'autographes, de dessins et de gravures, provenant d'un membre de sa famille. Elle fut achetée *f* 219 par M. M. Nijhoff.

2 Tableaux peints en 1633 pour le prince.

van welcken drie voornoemden (*stuckens*) [1] stuckens een van opgemaeckt is daer Christus ten Hemel opvaert ende die ander twee ruijm half gedaen sijn en soo sijn Excellensij dit opgemaeckte stuck voor eerst gelieft te hebben dan ofte die drie 't seffens

mijn heer biddende daer van te laeten weeten opdat ick sij prijns: Excellensij in sij lussten ten besten dienen (*sal*) mag

en ken oock niet naer laeten volgens mijn dienstwillijgen Kunst mijn heer te vereeren van mijn jonste werck vertrouwende dat mij ten besten sal afgenomen werden neffens mijne groetenissen aen UL. allen Godt in gesondheijt bevoolen

mijn heer dienst willijgen
ende geneegen dienaer
REMBRANDT

...woon naest den
...Lijonaeus boereel
...nieuwe doel straet
feb. 1636.

ces trois tableaux susnommés l'un est achevé, celui où le Christ monte au ciel et les deux autres plus qu'à moitié; et de me faire savoir si Son Excellence désire avoir d'abord le tableau achevé ou les trois ensemble. Je prie monsieur de m'en faire part, afin que je puisse servir Son Excellence dans ce qui lui plait.

Je ne saurais négliger aussi de vous obliger par mon art et de vous faire hommage de mon dernier ouvrage, ce dont je suis convaincu qu'on me saura gré; avec mes salutations à vous tous, dont Dieu conserve la santé.

De monsieur le dévoué et
affectionné serviteur,
REMBRANDT.

...demeure à côté du
...Lyonaeus boereel,
...nieuwe doel straat.
fev. 1636.

L'ascension, qui était achevé, fut probablement demandé et envoyé de suite, car ce n'est qu'en 1639 que les deux

1 Les mots en parenthèse sont rayés, ceux en petits caractères sont ajoutés sur la ligne.

autres, *la mise au tombeau* et *la résurrection*, furent envoyés. Ces deux, Rembrandt les acheva avec beaucoup de soins; il en était content, car lui-même remarque qu'ils ont le plus de mouvement et de naturel et il écrit à ce sujet à Huygens la lettre que nous allons lire [1]. Elle est encore écrite sur la moitié d'une feuille in folio de beau papier de Hollande. Voici le contenu:

Mijn heer

Door die grooten lust ende geneegenheijt die ick gepleeght hebbe int wel wtvoeren van die twe stuckens die Sijn Hoocheijt mijn heeft doen maeken weesende het een daer dat doode lichaem Christi in den graeve gelecht wert ende dat ander daer Chrisstus van den doode opstaet dat met groote verschrickinge des wachters. dees selvij twe stuckens sijn door stuijdiose vlijt nu meede afgedaen soo dat ick nu oock geneegen ben om die selvijge te leeveren om Sijn Hoocheijt daer

Monsieur

Comme j'ai eu grand plaisir à bien faire les deux tableaux que Son Altesse m'a commandés, dont l'un était la mise au tombeau du corps du Christ et l'autre la résurrection du Christ au milieu des gardiens frappés d'épouvante, ces deux pièces sont maintenant achevées avec beaucoup d'étude et de zèle, de sorte que je suis disposé à les livrer pour faire plaisir à Son Altesse; car c'est dans ces deux pièces que j'ai eu soin d'exprimer le plus de naturel et d'action; ce qui

1 Elle appartient à S. M. la Reine des Pays-Bas. Cette lettre curieuse a été mentionnée par van Eynden et v. d. Willigen, au Supplément de l'Hist. de la peinture. Pag. 145. Ils ajoutent qu'une lettre de Rembrandt a été vendue à Londres en vente publique, il y a quelques années, pour quelques livres st., et le 3 juin 1839 à Amsterdam dans Het huis met de hoofden pour *f* 100.

M. Scheltema fait mention d'un catalogue de manuscrits, vendus à Londres en 1825, où sous le n°. 460 on trouve: *Four letters of Rembrandt van Rijn.* Elles valurent 30 livres st. Une de ces lettres était datée 27 Jan. 1639; c'est peut-être celle que possède M. Six.

meede te vermaeken want deese twe sijnt daer die meeste ende die naetuereelste beweechgelickheijt in geopserveert is dat oock de grootste oorsaeck is dat die selvijge soo lang onder handen sij geweest.

der halven soo versouck ick ofte Mijn heer Sijn Hoocheijt daer van gelieft te seggen ende oft Mijn heer soude gelieven dat men die twe stuckens eerst tot uwent ten huijsen (*eerst*) bestellen sal gelijck als voormaels is geschiet. hiervan ick eerst een letterken tot antwoort verwachten sal.

Ende om dat mijn heer in deese saecken voor die 2de maels bemoyt (*is*) wert sal oock tot een Erckentenisse een stuck bijgedaen (*werden*) weesende 10 voeten lanck ende 8 voeten hooch dat sal mijn heer vereer werden (*sal*) in Sijnen Huijse ende met een wensschende U alle geluck ende heijl ter saelicheijt Amen

UE Mijn heere Dw. ende
geneegen dienaer
REMBRANDT

Deese 12 Januwarij
1639

est aussi la principale raison que j'y ai été occupé si longtemps.

Je vous prie donc, monsieur, d'en prévenir Son Altesse, et de me dire si les deux pièces seront d'abord adressées à vous, comme cela a eu lieu auparavant; ce dont j'attends un mot de réponse.

Et comme vous avez été occupé dans cette affaire pour la seconde fois, j'ajouterai un morceau, long de 10 pieds et haut de 8 pieds, dont je vous fais hommage pour votre maison; avec quoi je vous souhaite tout bonheur et salut en éternité Amen.

De Monsieur le dévoué
et affectionné serviteur,

REMBRANDT.

Ce 12 janvier
1639.

A côté est écrit :

Mijn heer ick woon op die binnen Emster thuijs is genaemt die suijkerbackerij	Monsieur je demeure sur le Binnen Amstel (quai de l'Amstel intérieur), la maison est nommée la suijkerbackerij

Au dos de la lettre l'adresse :

Mijn Heer Mijn E. Heer van Schuijlenburgh	Monsieur, Monseigneur de Schuylenburgh.

Là où se trouve le nom de Schuylenburgh le papier a été gratté et le nom est tracé au-dessus ; cependant il est écrit de la même écriture que la lettre. Rembrandt a été peut-être incertain sur le nom du seigneur de Suylichem (Huygens), ou c'est un lapsus calami [1].

Il paraît que Huygens lui fit parvenir le 14 janvier une réponse assez satisfaisante, mais qu'il énonça quelques scrupules d'accepter le tableau que Rembrandt lui destinait.

Celui-ci lui écrit alors le 27 janvier [2] :

---

1 La lettre est pliée de la manière usitée alors, mais ne porte pas le signe de la poste ni le mot *port;* elle ne montre pas de trace de cire à cacheter, (on fermait quelquefois les lettres avec un fil) ni une indication de ville.

2 Les deux lettres suivantes, que possède M. J. Six, ont été publiées en fac-simile par lui dans les actes de l'Institut en 1843. Depuis elles ont été imprimées dans le livre de M. Scheltema. Mais elles n'ont jamais été exposées dans l'ordre et l'ensemble logique. Je crois avoir réussi dans cet arrangement, beaucoup plus difficile qu'il ne paraît, et donné des copies plus exactes. La première de ces deux lettres est écrite sur une feuille in folio, recto et verso, avec quelques lignes sur la troisième page; l'autre sur la moitié d'une feuille.

Mijn Heer

Met een sonderling vermaeck hebbe ick ue aengenaemen missijve van de 14 deses doorleesen bevinde daer ue goeden gunst ende geneegentheijt soo dat ick van harte geneege ver obblijsier blijve ue rekumpensijve dienst ende vrienschap te doen soo ist door geneegentheijt tot sulx tegens mijns heeren begeeren dees bijgaenden douck toesende hoopende dat u mijner in deesen niet versmaeden sult want het is die eerste gedachtenis die ick aen mijn heer laet.

Mijn heer den ontfanger Wttenboogaert is bij mij geweest soo als ick besich waer met dees 2 stuckens te packen hij most die noch eerst eens sien die seijden soo het sijn Hoocheijt beliefd wil mij wt sijn kantoor die betaelinge wel doen so soude ick aen U mijn heer versoucken sulx sijn Hoocheijt mij toelecht van die 2 stuckens dat 't sel gelt hier in den eersten ontfangen mocht daer ick nu

Monsieur

C'est avec un vif plaisir que j'ai lu votre agréable missive du 14 de ce mois, y remarquant votre faveur et votre affection, de sorte que je vous suis bien obligé et disposé de bon cœur à vous faire service et plaisir à mon tour. Dans ce sentiment et malgré le désir de monsieur j'envoie cette toile ci-jointe, espérant que vous ne me dédaignerez pas en ceci, car c'est le premier souvenir que je donne à monsieur.

Monsieur le receveur Wttenboogaert s'est trouvé chez moi, comme j'étais occupé à emballer ces deux pièces. Il a fallu qu'il les vît encore avant. Il disait, si Son Altesse y consent, qu'il veut bien me faire le payement à son bureau. Je vous prierais donc monsieur, que je reçoive ici aussitôt que possible ce que Son Altesse me donnera pour ces deux morceaux, ce qui me serait extrêmement utile en ce moment. S'il vous plaît, j'attendrai une réponse à ce sujet, et je

sonderlinge meede gerijft soude weesen hier op verwachte soot mijn heer gelieft bescheijt ende wenssche ue ende ue faemijlij alle geluck ende Heijl dat neffens mijne groetenissen

UE Dw. ende geaffexcijoneerde dienaer

REMBRANDT

souhaite à vous et à votre famille tout bonheur et salut, avec mes compliments.

Votre dévoué et affectionné serviteur

REMBRANDT.

in der Haest deese
27 Jawarij 1639

à la hâte ce
27 janvier 1639

mij heer hangt dit stuck op een starck licht en dat men daer wijt kan afstaen soo salt best voughen.

monsieur suspendra ce tableau sous un jour très fort et de manière qu'on puisse le regarder de loin, ainsi il fera le mieux.

Ayant reçu l'ordre de faire partir les tableaux, Rembrandt les envoie avec la lettre suivante [1] :

Mijn Heer

Soo ist dan dat ick met lijcensij [2] ue dese 2 stucken toe sende die ick meen dat soo daenich sullen bevonden

Monsieur

C'est donc avec permission [2] que je vous envoie ces deux pièces, que je pense qu'on trouvera telles, que

---

1 Cette lettre est donnée aussi en fac simile par J. Smith dans son catal. raisonné, 1836. Mais cette reproduction n'est pas juste en tout point.

2 On a lu dans cette lettre: Soo ist dan dat ick met Lyvensen... (c'est donc par l'intermédiaire de Lievens...). Le mot où l'on a cru voir le nom de Lievens, est LYCENSY, c'est à dire *met verlof*, avec permission. En général les copies qu'on a données des lettres de Rembrandt sont très peu exactes.

Dans la dernière livraison de son supplément M. Kramm a aussi remarqué que le mot est: lijcensij.

werden dat Sijn Hoocheijt nu selfs mij niet met min als dusent guldens voor ider toeleggen sal doch soo Sijn Hoocheijt dunckt dat sijt niet en meerijteeren sal naer sijn eijgen believen minder geeven mij verlaetende op Sijn Hoocheijts kennis en discreesij. Sals mij danckbaerlick daer met laeten contenteeren ende blijvende neffens mijne groetenisse sijnen

DW. ende geneegen dienaer

REMBRANDT

Het tghene ick aen de lijsten en de kas verschooten hebb is 44 guldens in alles

Son Altesse ne m'en donnera maintenant pas moins de mille florins pour chacune; mais si Son Altesse pense qu'elles ne le méritent pas, elle donnera autant de moins que bon lui semblera, comme je me fie à la connaissance et la discrétion de Son Altesse. Reconnaissant je me contenterai de cela, restant avec mes salutations son

Serviteur dévoué et affectionné

REMBRANDT.

Ce que j'ai avancé pour les cadres et la caisse est 44 florins en tout.

Derrière la lettre est écrit:

Die reeckeninge van des 2 stuckens

Le compte des 2 pièces.

Je suppose que Huygens annonçant l'arrivée des deux tableaux ait eu à écrire au peintre que le prince trouvait la somme demandée trop forte et qu'il lui rappelait celle payée pour les premiers tableaux.

Le peintre y répondit par une lettre, inédite jusqu'ici [1]. Elle est écrite d'une bonne écriture sur une feuille in folio

1 Elle se trouve dans la collection intéressante de M. Mazel, directeur du musée royal de peinture à la Haye, qui a eu la bienveillance de me la communiquer. M. Mazel l'a de M. Verstolk van Soelen.

de ce fin papier de Hollande qui servit aussi à imprimer des estampes [1]. Elle est écrite sur la page recto, pliée en quatre, puis en trois et fermée avec un cachet en cire rouge. Elle est adressée à

Mijnheer

Mijnheer van Suijlikum raet ende secretarijus van Sijn Hoocheijt den Prinsen van Oranghen

tot

Schraevenhage.

Port.

Monsieur

Monsieur de Suylikum conseiller et secrétaire de Son Altesse le Prince d'Orange

à

la Haye.

Port.

Waerde Heer

UE vertrouwe ick alles goets toe ende insonderheijt vant beloonen over dees 2 laetste stuckxen vertrouwende UE dat soo het naer UE gunst ende nae recht ginck so en souden geen teegensegghen in de voorghescreven prijs niet weesen. Ende wat aengaet de voorijgen geleverde stucken en syn niet hooger betaelt als 600 k. guldens ider. Ende alsoo Sijn Hoocheijt met goede vougen tot hooger prijs niet en is te beweegen al-

Cher Monsieur

Je vous confie tout et en particulier la rémunération pour ces deux derniers tableaux, assuré que si la chose se fit selon votre faveur et selon le droit il n'y aurait pas à redire quant au prix nommé. Et pour ce qui regarde les pièces vendues auparavant, elles ne sont pas payées plus que 600 florins carolus chacune. Et si Son Altesse ne peut être persuadée d'une façon convenable à donner plus,

1 Le même papier que la lettre du 12 janvier, ayant le même filigrane sur la deuxième page.

hoewel sijt kennelick merijteeren met 600 k. guldens ick (*de*) mij van ieder te vreden stellen mits dat ick mijn wtgelijde van d 2 ebbene lijsten en de kas dat saemen 44 guldens is mocht bij geordijneert werden. Soo soude ick aen Mijn heer vriendelick versoucken dat nu met den eersten mocht mijn betaelinge alhier tot Amsterdam hebben vertrouwende dat door de goede gunst die aen mijn geschied (*hier vertrou sal*) nu eerst daechs sal mijn penningen genieten mits dat ick erkennelick voor al sulke vrienschap blijve. Ende naer mijne hartelicke groetenissen aen Mijn heer ende aen UE naesten vrienden allen Godt in langhduerijgen gesondtheijt bevoolen

UE dw en geaffexionneerden dienaer
REMBRANDT

den 13 febrewarij
1639

et quoiqu'elles le méritent pleinement, je me contenterai avec 600 florins carolus chacune, pourvu qu'on ordonne, que ce que j'ai avancé pour les cadres en bois d'ébène et la caisse, 44 florins ensemble, me soit remis en même temps. Ainsi je prierais beaucoup monsieur, que je pusse recevoir le payement aussitôt que possible ici à Amsterdam, confiant que par la faveur qu'on me fait, je recevrai un de ces jours mon argent, et je resterai reconnaissant pour tant d'amitié. Et après mes salutations amicales à monsieur et à vos amis intimes, que tous soient commandés à Dieu en bonne santé.

Votre dévoué et affectionné serviteur
REMBRANDT.

le 13 février
1639

On tardait néanmoins à lui faire parvenir l'argent, et le peintre qui paraît en avoir eu besoin, s'adresse encore une fois, non sans hésitation, à Huygens. Il lui écrit :

Mijn Heer

Myn E. Heer met schroomen ist dat ick ue met mijn schrijvens kom besoucken ende dat doort seggen van den ontfanger Wttenboogaert die ickt tardeeren van mijn betaeling klaechden hoe dat den tresoorier Volbergen dat lochgent als dat daer (*jaer*) jaerlicks intresse getrocken werden soo heeft mij den ontfanger Wttenboogaert nu voorleeden woondach daer op geantwoort als dat Volbergen allen halven jaer die selvij intressen heeft gelicht dat tot nu toe soo dat daer nu wederom over 4000 k. gulden bij den selvij kantooren verscheenen is ende bij desen waerachtijge geleegentheijt soo bidde ick u mijn goet aerdijgen Heer dat mijn ordonnansij nu in den eersten mocht klaergemaeckt werden op dat ick mijn wel verdiende 1244 guldens nu mocht een mael ontfangen Ende ick sal sulx aen ue met reverensij dienst ende blijck van vrienschap altijts soucken te rekumpenseeren met deesen ist

Monsieur

Monsieur c'est avec hésitation que je viens vous aborder avec ma lettre, et cela parce que le receveur Wttenboogaert, auquel je me plaignais du retard dans le payement, m'a dit, quoique le trésorier Volbergen le nie, qu'on touche des intérêts annuels, et le receveur Wttenboogaert m'a répondu mercredi passé, que Volbergen a touché les intérêts chaque sémestre, jusqu'à présent, de manière qu'aujourd'hui encore 4000 florins carolus ont été perçus à ces mêmes bureaux, et par cette même occasion je vous prie mon bon monsieur, que l'ordonnance soit maintenant mise en ordre pour moi au plus vite, afin que je puisse à la fin toucher mes 1244 florins que j'ai bien mérités, et je tâcherai de retourner cela toujours avec respect, service et preuve d'amitié envers vous. Sur quoi je salue monsieur de cœur et souhaite que Dieu vous garde

dat ick mijn heer hartelick groete ende wenssche dat ue Godt lanck in goeden gesondtheijt ter saelicheyt spaeren werde

UE Dw ende geafffexcioneerde dienaer

REMBRANDT

ick woon op de binnen-Emster in die suijkerbackerij

longtemps en bonne santé et en grâce

Votre dévoué et affectionné serviteur

REMBRANDT.

je demeure sur le Binnen-Amstel dans la maison nommée die Suijkerbackerij.

Adresse :

.... [1]

Mijn Heer

Mijn Heer van Suijlikum raet ende Secreetarijus van Sijn Hoocheijt

in den

port. Schraeven Haech

Monsieur

Monsieur de Suylikum, conseiller et secrétaire de Son Altesse

à

port. la Haye.

En attendant les démarches de Huygens avaient eu le succès désiré. Le 17 février 1639 le prince, sur l'attestation du seigneur de Suylichem, avait fait délivrer par son trésorier un ordre de payement pour 1244 florins au sujet des deux tableaux en question [2]. La dernière lettre de Rembrandt était donc peut-être superflue et le peintre

---

1 Ici se trouvent dans le facsimile de Burnet quelques caractères, que porte également l'adresse de la lettre précédente, caractères qui paraissent une marque de la poste, mais ne sont pas la date 7 Oct.

2 Le livre des ordonnances du prince, qui se trouve aux Archives à la Haye, porte:

Den 17 february 1639 is gedepecheert ordonn. op d'attestatie van d'Heer van Zuylichem, ten behoeve van Schilder Rembrandt als volgt: Sijne Hooch. ordonneert hiermede Thyman van Volbergen sijnen Tresorier en Rentmr Generael te betalen aan den Schilder Rembrandt de somme van twaalf hondert vier en

a pu toucher de suite la somme au bureau de Uyttenboogaert.

Ces lettres sont éminemment intéressantes pour la connaissance du caractère de Rembrandt, de ses relations avec Huygens et le prince, et des tableaux dont il s'agit. Tout homme, un peu versé dans le style épistolaire de ces temps (en notre pays), reconnaîtra que ces lettres sont d'un homme civilisé. Elles montrent une manière de s'exprimer et d'agir respectueuse mais indépendante, franche et sans bassesse. Et comme le grand artiste est peu prétentieux! Il dit ce qu'il pense à l'égard du prix de ses peintures, mais avec cette facilité qui dénote une vraie générosité, il se conforme au prix qu'il plaira à Son Altesse de fixer. Le voilà bien loin de cette avarice sordide à laquelle tant de biographes ont voulu nous faire croire. L'offre même d'un tableau à Huygens est faite en des termes qui bannissent toute idée de spéculation et d'une manière si franche et si amicale qu'on pouvait l'accepter sans scrupule. Le peintre écrit à un personnage haut placé et plus âgé que lui de onze années, mais il est avec lui sur un pied qui permet de tout dire et de lui confier ses intérêts. Nous ne savons si Huygens accepta le tableau. Dans l'œuvre de Rembrandt je ne connais qu'une seule toile qui mesure juste dix pieds de long et huit de haut, *l'ange quittant Manoé et sa femme.* Mais ce tableau, qui se trouve au musée de Dresde, est daté 1641.

Il est à regretter que nous n'ayons pas les lettres de Huygens. Dans ses écrits je n'ai trouvé aucun indice direct concernant le peintre. Cependant j'ai cru deviner le sens d'une petite pièce de poésie, qui peut se rapporter à

---

veertig Carolus guldens voor twee stucken Schilderij wesende 't eene de Begraeffenisse en het andere de Verrijsenisse van onsen Heer Christus bij hem gemaeckt en gelevert aen Sijn Hooch^t uytwijsende de bovenstaende verclaringe.

lui [1], où il dit qu'en retour d'un cadeau il veut offrir quelque chose qui ne soit pas commun; qu'il lui donne donc un cœur reconnaissant, ce qui, pense-t-il, sera aussi peu commun chez lui qu'à la Haye.

C'est peut-être par ses relations avec Huygens que Rembrandt fit la connaissance de Uyttenboogaert, le receveur des États de Hollande à Amsterdam. C'est de 1639 que date la grande et belle eau-forte, le *peseur d'or*, qui représente le receveur assis à sa table, entouré de sacs, de tonneaux et d'un coffre rempli de pièces de monnaie. C'est le même bureau dont la lettre de Rembrandt fait mention. Allant recevoir le paiement des 1244 florins, ordonnés par le prince, chez Uyttenboogaert, il trouva du pittoresque dans l'entourage et dessina le receveur, ainsi qu'il fit souvent, juste dans le caractère de ses fonctions.

Ce sont des relations amicales que nous remarquons entre le receveur et le peintre. C'est lui qui désire voir encore une fois les peintures que ce dernier est occupé à emballer; c'est lui que Rembrandt va consulter, qui propose de faciliter la remise de l'argent. Le peintre de son côté reconnut le service par le don de l'admirable estampe.

Les lettres du peintre confirment, ce qui se voit d'ailleurs, qu'il achevait et travaillait beaucoup ses petits tableaux; que la liberté du faire cache un „zèle studieux" (stuijdiose vlijt); qu'il aimait qu'ils fussent vus sous un jour fort, afin qu'on pût voir la transparence des pé-

---

1 DANCK VOOR EEN GIFT.

Ick socht wat ongemeens, wat seldsaems te bedencken,
Daermede ick uwe gunst ten deel' vergelden mocht;
Maer 't was oud en gemeen al wat ick u kon schencken:
Dit ongemeen in 't end' heb ick u toegedocht:
'k Schenk u een danckbaer hert, dat noemt men alle dage,
Maer mog'lick ist by u soo vreemd als in den Hage.

Sneldicht, 23e boek, n°. 57.

nombres et la profondeur du ton. Pour ses grands tableaux et beaucoup de ses portraits, s'ils étaient brossés d'une touche large et à effet, il voulut que vivement éclairés on pût les voir à distance. Au 17me siècle on accrochait les tableaux à une plus grande hauteur que de nos jours, comme on peut observer dans divers images d'intérieur. Sa recommandation de voir à distance s'accorde d'une manière remarquable avec ce que raconte Houbraken: „un tableau n'est pas fait pour être flairé", disait Rembrandt, „l'odeur des couleurs est malsaine."

Les tableaux du prince ont fait partie de ses collections jusqu'à sa mort en 1647. Alors ils furent dispersés dans sa famille. Les toiles de Rembrandt se trouvaient en 1781 dans la galerie de Dusseldorf, d'où elles ont été transportées au musée de Munich. Les six scènes de la vie de Jésus qu'on y voit aujourd'hui, sont celles qui ont appartenu au prince.

XIV.

AFFAIRES DE FAMILLE.

La petite Cornelia étant morte enfant en août 1638, les parents donnèrent le même nom à la fille qui vit le jour en 1640. Le 29 juillet elle fut baptisée en présence des parents et de Françoys Copal et de sa femme Titia. Mais les parents eurent encore le malheur de perdre cette enfant très jeune [1].

En 1641 Saske donna le jour à un fils, un héritier peut-être du talent de son père. Le 22 septembre, il fut baptisé dans la Zuiderkerk et on lui donna le nom de Titus, d'après la sœur de Saske, Titia van Ulenburgh, la femme de Copal, qui était morte dans cet été même à Vlissingen. Les témoins étaient les beau-frères de Saske, Gerardus van Loo et Copal, leur constant ami, ainsi que Aeltgen Pieters, veuve de Johannes Sylvius [2].

Rembrandt a fait plusieurs portraits de sa mère. Nous connaissons dès 1628 les traits caractéristiques de la vieille dame par les deux jolies eaux-fortes de cette année. Nous la retrouvons en 1631 dans deux autres eaux-fortes; en 1633 encore; enfin dans quelques estampes sans date, cataloguées ordinairement sous le nom de *vieilles femmes*, mais restituées par M. Blanc sous leur nom véritable. Ce

1 Scheltema, *Discours*, p. 67.
2 Ibid. p. 68.

sont tous de beaux portraits, bien caractéristiques, tantôt d'une pointe fine, tantôt à hachures rudes et larges, comme dans celui où elle est assise à sa table, les mains gantées l'une dans l'autre. Il l'a ordinairement représentée dans son fauteuil et la tête couverte d'un voile ou d'un capuchon.

Parmi les portraits peints, on reconnaitra à l'aide des estampes quelques portraits de sa mère. Elle est au musée de Vienne, avec la date 1639, une année avant sa mort; beau portrait qui la représente dans sa mante fourrée, le capuchon sur la tête et les mains appuyées sur un bâton. C'est elle encore que son fils a peinte de face, lisant dans un grand livre, le visage éclairé par les reflets du papier.

Elle était environ dans sa soixante-dixième année, lorsqu'elle mourut à Leiden au mois de septembre 1640. En 1634, elle avait fait un testament contenant quelques dispositions favorables pour son fils ainé, Adriaen [1]. Le 2 novembre 1640, eut lieu le partage des biens qu'elle laissa, par devant le notaire Adriaen Paedts, dont le ministère nous a fourni plusieurs actes concernant la famille van Rijn et qui était aussi un des tuteurs des enfants de Machteld van Rijn.

Des enfants de Harmen et Neeltje, quatre seulement survivaient: Adriaen, „de eerbare seigneur Rembrandt Harmens van Rijn", Willem et Elisabeth. La défunte laissa des biens assez considérables:

une maison avec terrain dans le Weddesteeg, où la défunte a demeuré, évaluée à *f* 1800;

une maison avec terrain sur le Rhin, près de la Porte Blanche, vis-à-vis du chantier de la ville, habitée par Adriaen, à *f* 2200;

une maison avec terrain près de l'ancien rempart, *f* 1100;

---

1 Archives de Leiden.

deux maisons plus petites, l'une à côté de l'autre, sur le Rhin, *f* 1800;

deux maisons dans la cour derrière ces trois maisons, *f* 325;

la moitié du moulin à drêche sur le rempart, *f* 3064;

un jardin près de la Porte Blanche, sur la haute digue du Rhin [1], *f* 400;

puis des objets en or et des bijoux, des lettres de rente etc.

Le tout faisant une somme nette de *f* 9960.

La part de chacun des héritiers fut donc *f* 2490, outre ce qui ne fut pas inventorié. Il fut convenu que Adriaen recevrait chez lui Elisabeth, ce qu'il accepta de faire „en vertu de bonnes intentions et considérations et pour satisfaire à la promesse qu'il avait faite à sa mère durant sa maladie." Il se chargea aussi d'administrer ses biens. Ce furent Rembrandt et Willem qui la persuadèrent „sérieusement et à l'aimable" d'indemniser son frère Adriaen pour ses frais [2]. Les meubles et effets du ménage furent divisés par lots et tirés au sort, „ce dont Rembrandt a tenu une notice."

A Rembrandt fut adjugé pour sa part une obligation, pour la valeur de la moitié du moulin à drêche, que Adriaen avait acheté dans le temps de sa mère et dont il était débiteur, laquelle valeur était payable en termes de *f* 300. Comme il ne lui „convenait pas de rester en

---

1 „Gelegen in Soeterwoude buyten de Witte Poort aen den Hogen Rijndijck, groot omtrent 62 roeden:" — la jurisdiction de Soeterwoude commençait hors de la Porte Blanche, le jardin était donc tout près de la ville.

2 „deur ernstige aenmaninge en vrundelick versoucken van voorz. Rembrant en Willem Harmansz. van Rhijn heur broeders." — Dans l'Acte de partage il est fait mention à ce propos d'objets dorés, de chaînes, de bijouteries, que Elisabeth avait déjà reçus de sa mère, évalués à *f* 115.

ville jusqu'à ce qu'il pût vendre cette lettre" [1], il passa (le même 2 nov.) procuration à son frère Willem et à son neveu Jans van der Pluym, pour effectuer la vente [2].

Dans ce partage des biens il est remarquable que Rembrandt se contente de la part la moins avantageuse. Par ces payements de *f* 300 par année il n'aurait sa part qu'en huit ans. Il semblait donc qu'il n'ait pas eu besoin d'argent. Pourtant, le même jour il fait des arrangements pour tâcher de vendre l'obligation qui lui assurait cette somme. Il va sans dire qu'il aurait à la vendre avec une réduction considérable. Il lui importait donc d'avoir l'argent de suite, même avec perte. Voilà bien l'homme, ce me semble. Quoique sa femme eût une belle fortune, quoiqu'il produisît beaucoup et fût bien payé, quoiqu'il eût quantité d'élèves, nous l'avons déjà vu en 1639 écrire lettres sur lettres pour prier Huygens de hâter la remise de l'argent pour ses deux tableaux. Et maintenant en 1640, il tâche de convertir en argent la lettre obligatoire. Était-ce parce que sa manie de tableaux et d'objets d'art l'entrainait à des dépenses un peu fortes? Était-ce parce qu'il n'avait pas le talent d'administrer des biens et qu'il vivait un peu sans y regarder? Était-ce peut-être, parce qu'il acheta vers ce temps sa maison dans la Breedstraat?

---

1 Acte de 2 nov. 1640 par devant le Not. A. Paedts. Arch. de Leiden.
2 Contrat de 2 nov. 1640 dans les Archives de Leiden.

XV.

1640—1642.

L'activité artistique de Rembrandt se développe en trois branches, le portrait, les petits tableaux de cabinet avec des sujets bibliques ou de genre, et les grandes toiles à figures de grandeur naturelle. Au début de sa carrière nous en voyons trois types dans les portraits de 1630 et 31, dans le *Siméon* et dans l'*anatomie*. Ces trois branches, il les a développées avec une puissance toujours croissante dans la forme et une conception plus profonde de la nature; sa touche devient plus libre, plus ample et le sentiment coloriste s'appuie sur une main toujours plus sûre et sous laquelle les ressources se multipliaient. C'est là une remarque générale qui ne laisse pas d'avoir des exceptions. Mais elle n'en paraîtra pas moins juste quand nous observons quelques résultats obtenus dans les trois directions que j'ai indiquées. La première aboutit au *doreur*, à la *femme à l'éventail*, aux *Saskia* d'Anvers et de Dresde; la deuxième au *ménage du menuisier;* la troisième à la *ronde de nuit*.

Dans les années 1640, 41, 42, Rembrandt a produit plusieurs portraits magnifiques. Le *doreur* est un de ceux où le coloris se montre déjà dans tout l'éclat d'une gamme chaude et dorée, où la touche moins fondue s'épâte. L'ex-

pression de la vie est aussi d'une force extraordinaire dans ce superbe portrait.

En général les portraits de cette période révèlent un esprit plus poétique, une conception plus grandiose que ceux de la première manière, qu'on pourrait nommer plus prosaïques, plus historiques. Le faire tend à devenir plus immatériel; la toile et les couleurs disparaissent pour faire place à une impression qui semble immédiate. Mais il est impossible au demeurant de les classer sous des généralités. Ils varient selon les individus et l'impression que ceux-ci font sur le peintre.

Tel le magnifique portrait de la *dame à l'éventail*, de Buckingham palace, qui a son mari, le pendant, au musée de Bruxelles. Tous les deux sont vus dans une embrasure de fenêtre. La femme est un chef-d'œuvre de vie, de délicatesse, de distinction. Debout, de face, elle s'appuie de la main gauche contre la parois verticale de la fenêtre; la main droite tient un éventail. Elle est richement habillée, costume du temps, d'une ample robe de soie noire avec corsage lacé, qui laisse voir en-dessous une robe en satin blanc; une chemise à plis fins monte à la gorge; une grande collerette plate en dentelle s'étend jusqu'aux épaules et pend en deux pointes par devant; manchettes en dentelles. Les cheveux très blonds sont peignés en arrière et pendent derrière les oreilles, une bande de velours noir les retient sur le sommet de la tête; elle porte un collier de perles de trois rangs, une broche et des pendants d'oreille, un bracelet d'un triple rang de perles. La figure n'est pas d'une beauté régulière, mais elle a un beau teint frais, de jolis yeux bruns. La lumière qui vient de gauche éclaire le visage et jette un petit rayon sur la main droite. La touche est fondante et pas très empâtée. La lumière est fine, le ton légèrement doré. La tête est claire, même

dans les ombres, le sang y circule; les ombres autour du nez et de la bouche sont d'un brun tendre, les ombres plus légères d'un gris tendre.

On voit que Rembrandt a souvent peint les portraits de commande, surtout les dames, d'une manière plus calme, dans un jour plus clair. On n'aimait pas ces portraits si „ basanés ", si „ rôtis ", ainsi qu'on disait alors.

L'homme est peint dans la manière et la couleur de la *leçon d'anatomie.* Le fond, qui s'éclaire autour de la tète, est du même gris vert. Le costume noir, la collerette en dentelle, les mains dans la demi-teinte, tout est peint dans cette gamme, dans une belle harmonie, où la tête seule avec ses cheveux un peu roux offre des tons plus chauds et plus coloriés.

Un portrait de femme qui a été détruit lors de l'incendie du musée Boymans en 1863, représentait un buste offrant quelque ressemblance avec la *dame à l'éventail.* Même nez assez fort, même petit menton, même chevelure et même collerette de dentelle. Elle était de face; yeux bruns, cheveux blonds cendrés et pendant des deux côtés; collier et boucles d'oreilles de perles, broche de pierres fines de diverses couleurs. Ce tableau avait souffert dans le visage; mais il avait encore de très belles parties, surtout dans l'exécution large et magistrale de la dentelle, dont l'effet superbe était obtenu à coups hardis de brosse et de hampe, avec du blanc, du noir et du brun. La gorge était fortement empâtée, en pleine lumière. Ce portrait, qui n'est plus qu'un souvenir, me semblait dater de cette époque et avait l'air d'une étude artistique.

Parmi les portraits, quelques uns ont un intérêt spécial. Ceux de Cornelis Claesz. Anslo nous montrent ce personnage bien connu dans l'œuvre du peintre. Anslo était ministre mennonite à Amsterdam et appartenait à une famille du

nom de Claesz, car c'était là son vrai nom. Il se peut que ce fût cette même famille dont nous avons rencontré plusieurs membres dans celle de Rembrandt, et que les relations de celui-ci avec le ministre s'expliquent de cette manière.

En 1640 Rembrandt dessina à la plume, avec de vigoureux lavis à l'encre de Chine sur papier teinté de brun, un beau et vif portrait du ministre assis près de ses livres d'étude et gesticulant de la main [1]. C'est une première pensée de l'eau-forte, et déjà la même pose. Dans la même année il fit un dessin à la sanguine, portrait à mi-corps qui a servi pour l'eau-forte et montrant des traces qu'il a été décalqué sur le cuivre. L'eau-forte est de 1641. C'est ainsi qu'on peut suivre pas à pas la pensée du peintre.

En 1641 Rembrandt fit un grand tableau avec les portraits de Anslo et de sa femme, où le ministre a une pose qui rappelle celle des dessins et de l'eau-forte. Il est assis à une table couverte de livres et se tourne un peu pour parler à la femme assise à côté de lui. La peinture porte le même caractère également simple et naturel que le *constructeur de navire.*

Selon le catalogue du musée de Munich les deux portraits, représentant Govert Flinck et sa femme, sont datés 1642. Cette date ne pourrait être juste. Flinck se maria pour la première fois en 1645 avec Ingitta Thoveling, une demoiselle de Rotterdam [2]. En 1656 il épousa en secondes noces Sophia van der Hoeven. Si le portrait est daté 1642, ce n'est donc pas la femme de Flinck; et si c'est elle, la date sera 1645 ou 52 peut-être.

---

1 Coll. de M. E. Galichon.

2 Notice de MM. van Vloten et Alberdingk Thijm dans la *Dietsche Warande*, VIIe deel, 1e afl., p. 92, 1864.

Deux autres portraits exquis sont la dame au musée de Berlin et celle à la galerie de Cassel. Le premier est daté 1642, le second appartient à la même époque. Tous les deux se rapprochent par l'exécution et la couleur de la *ronde de nuit.*

On lit que Rembrandt était souvent des heures, des journées même, à arranger, à changer les plis d'un turban. En effet plusieurs portraits, et celui-ci encore, donnent raison à cette assertion de Houbraken. Quelles recherches infinies dans ces turbans, ces toques à plumes, ces voiles, ces coiffures de cheveux ornés de toutes espèces de parures, d'or, de pierreries, de plumes! Quel raffinement dans les costumes, d'une coupe, d'un jet extraordinaires, de couleurs étranges, d'étoffes rares, ornées de fourrures! Ce n'est pas le costume qui nous fournirait ici une date pour ces deux portraits de femme; il appartient au domaine de la fantaisie.

Le portrait à Berlin d'abord, est celui d'une dame de qualité, belle femme au visage frais et ovale, vue de trois quarts. Les cheveux retombent sur le dos et les épaules. Un turban aux plis recherchés, de couleur brune, orné de perles, couvre la tête. La dame porte une chaîne d'or. La robe, coupée carrément sur la poitrine, laisse voir une chemisette. La robe et le manteau tombant des épaules, et retenu d'une main, sont de couleur brune, jaune et vert de cuivre; la manche lilas violacé. Ces mêmes couleurs se remarquent dans la *ronde de nuit.* Parmi les jugements ordinaires sur Rembrandt on trouve celui-ci, que ne sachant pas faire les mains il les reléguait dans l'ombre. Eh bien! cette main de femme, superbe et délicate, suffirait à prouver le contraire. Le visage est très travaillé, par touches fines dont on remarque les traces et qui émaillent les couleurs. Dans les parties ombrées on remarque un léger glacis de brun grisâtre.

Le buste de femme à Cassel est vu de face. Elle n'est pas belle, mais comme peinture c'est un portrait exquis. La dame tient un œillet rouge de la main gauche, gantée d'un gant brun chamois. Inutile de dire qu'elle est parée de perles. Des cheveux d'un brun rougeâtre entourent la tête et tombent sur le front, légèrement frisottants ; les ombres du visage sont brunes, le ton de la chair chaud. De concert avec ces couleurs, l'harmonie du tableau consiste en des rapports fort hardis de vert foncé, de vert de mer, de bleu, de brun chaud, d'ocre jaune. Couleurs fort originales, mélangées, sans nom et qui semblent jaillir d'un hachis de pierres précieuses. Le fond est brun vert, la robe d'un vert pâle et jaune, le manteau vert foncé, bordé de fourrure brune tachetée de noir; les manches bronzées avec petit ouvrage en or ; la chemisette a des tons verts en rapport avec le reste.

Peu d'artistes ont eu tant de cordes sur leur lyre. Voici deux autres portraits de femme tout différents. Ce sont deux *Saskia*, l'une à Dresde, l'autre à Anvers.

Le premier en date est celui de Dresde : 1641. Saskia est dans toute la fraîcheur de sa beauté, vue à travers le prisme de l'amour et de l'art. Elle est de grandeur naturelle, de face et vue jusqu'aux genoux. Debout, elle s'incline légèrement, car la main droite s'avance et présente un œillet rouge, qu'elle a pris d'une table près d'elle où se trouvent encore deux ou trois fleurs. Le bras gauche est ramené vers le sein. Les mains et les bras sortant à moitié des manches, sont d'une belle forme et peints et dessinés à merveille. Une robe en velours rouge amarante est ceinte par deux chaînes à chaînons d'or carrés. Ouverte sur le buste la robe laisse voir le beau sein, à demi couvert d'une chemisette à plis fins, bordée d'une petite ruche. Un châle, brun, vert, or, jaune,

rayé de vert, passe sur l'épaule droite et retombe sur le bras gauche; à ce bras deux bracelets d'or; un collier de perles et un autre en corail; des perles pour pendants d'oreilles; sur la tête un petit diadème en or. Les cheveux châtains entourent la tête et tombent sur le front, légèrement bouclants, puis sur le dos et l'épaule droite. Le visage d'un bel ovale est plein et d'une fraîcheur charmante; les joues et les lèvres rouges, la bouche cerise, entre-ouverte avec un sourire délicieux, les yeux bleus, grands et bien ouverts. Elle ressemble parfaitement à la Saske sur les genoux de son mari.

Il est difficile d'imaginer une physionomie plus charmante et plus aimable, et un portrait plus ravissant de couleur et d'expression. L'harmonie générale est l'amarante, mais doré d'une chaude patine, même dans les chairs du visage et de la poitrine et les manches de la chemise.

Le faire est très soigné, très travaillé, mais sans minutie, le ton profond, la pâte énergique et émaillée, la touche grasse et fondante.

Tout dans ce portrait, resplendissant de lumière, respire la vie, le bonheur, la santé. Quel contraste avec la Saske d'Anvers! Celle-ci ressemble pour la pose et le costume à celle de Cassel. Elle est debout de profil, à mi-corps, coiffée du grand chapeau et couverte de son manteau. Mais ici le bonnet de velours rouge a des plumes d'un jaune orangé. Le corps est un peu plus tourné vers le spectateur. La robe d'un rouge foncé est brodée d'or avec des agraffes d'or aux manches et au corsage; les manches sont d'un brun rougeâtre. Un manteau fourré pend de l'épaule droite et est retenue par les bras; les deux mains se rencontrent vers la ceinture. Elle a un collier de perles, une perle à l'oreille, un bracelet de trois rangs de perles au bras. La main droite tient un bouton de rose. La

robe est taillée carrément sur la poitrine; la fine chemisette, si bien fermée dans le portrait de Cassel, est ici entr'ouverte et laisse voir un peu la gorge. Fond de muraille grisâtre, glacé de brun.

La figure n'a pas cette fraîcheur juvenile, à peine ombrée du portrait de Cassel, mais elle a une expression extrêmement distinguée, rêveuse. Les traits plus allongés sont fins et délicats. Les yeux foncés contemplent quelque rêve sous leurs cils relevès; les lèvres semblent vouloir s'ouvrir pour laisser s'envoler quelque vague parole.

Ce portrait a un charme indéfinissable. L'âme du peintre a passé dans cette œuvre idéale et poétique. A force de la contempler on la voit s'animer. L'exécution est d'une grande ampleur, le coloris chaud, brûlant. C'est le peintre occupé à *la Ronde* qui a rêvé en même temps à ce portrait, qu'il a fait du même pinceau.

Il s'attache encore un intérêt mélancolique à cette image. Sans aucun doute elle date de 1642. Saske n'était plus ce qu'elle fut dans son portrait de 1641 au musée de Dresde. Elle allait bientôt mourir. Ses traits délicats ont un reste de beauté; non pas cette beauté sereine de la jeunesse et de la force, mais celle que l'expérience de la vie a transfigurée.

Qui sait si le peintre ne l'a pas faite de mémoire, lorsqu'il avait perdu sa compagne [1].

---

1 L'on ne saurait à mon avis douter un instant de l'authenticité de cette belle œuvre. Rembrandt, dit M. Blanc, ne s'est jamais copié. Il est vrai qu'il n'a pas fait des copies littérales, mais il a souvent employé une même composition avec de légères variantes, des répétitions libres. Ainsi dans les deux portraits de Saske, de Cassel et d'Anvers, il y a des ressemblances, mais l'un n'est pas une répétition de l'autre. Outre les détails, l'exécution diffère en tout point. On n'a donc pas à opter entre ces deux; ils sont également authentiques.

Parmi les tableaux de cabinet de cette époque, nous remarquerons surtout le petit bijou, dit *le ménage du menuisier*, qui se trouve au Louvre. Dans une chambre bourgeoise, hollandaise, le jour vient par la fenêtre à gauche, pittoresquement encadrée de vigne et près de laquelle Joseph en manches de chemise est occupé à travailler le bois. Marie est assise avec sa mère auprès du berceau et allaite son enfant. Ce groupe est vivement éclairé par un rayon de soleil qui laisse Joseph dans une fine demi-teinte, enveloppe d'une lumière chaude l'enfant et le sein de la mère, dont la tête est dans une délicieuse demi-teinte, et dessine un carré de lumière sur le plancher. L'intérieur, qui rappelle beaucoup ceux d'Adriaen van Ostade, est riche en d'étails et noyé dans des teintes superbes, transparentes et carminées. C'est une scène de famille remplie de charme, de naturel, d'une poésie intime. Le caractère ici n'a rien de divin; c'est le côté humain qui domine. Pour moi la scène n'en est que plus touchante. Je ne conteste pas la grandeur que peut exprimer une madonne épique; mais il est impossible de rendre mieux le charme d'une mère, d'un ménage, d'un intérieur heureux. C'est le caractère humain que le peintre a cherché et qu'il a exprimé à merveille dans cette brillante petite peinture. Le dessin du visage régulier de Marie, des ses doigts effilés, est remarquable en ce qu'il tire un peu sur le goût italien. Il rappelle le style de cette belle eau-forte, la sainte famille avec Marie au pied un et la Marie d'une pieta, parmi les dessins de Rembrandt au musée de Berlin. Ce n'est pas la première fois que je remarque chez lui les traces que ses belles estampes italiennes ont laissées dans son esprit.

Rembrandt a peint une scène pareille sur un petit panneau, à Wilhelmshöhe; là, Marie est assise près dn berceau, allaitant son enfant; près d'elle est un petit feu et un chat;

au second plan, Joseph est occupé à travailler avec la hache. Rembrandt y a peint un rideau rouge sur une tringle, qui cache une partie du côté droit de la scène ; c'est une espèce de trompe-l'œil comme E. de Witt et d'autres en ont fait.

Un sentiment pareil à celui du *ménage du menuisier* du Louvre se trouve dans un très beau petit tableau de lord Grosvenor, *la visite de Marie à Elisabeth ;* une expression délicate et distinguée s'y marie à une lumière fine. Ce petit bijou se distingue par une harmonie merveilleuse de tons chauds et froids. Burnet, qui l'a gravé, en a senti toutes les finesses, avec toutes les difficultés. Ces tons se rencontrent dans le groupe principal : Elisabeth est vêtue de rouge et de jaune, Marie de bleu, blanc et gris froid. La couleur chaude passe par la manche rouge d'Elisabeth et une partie de son châle jaune et descend sur l'habit d'une négresse qui prend à Marie son manteau gris, se dissipant enfin en quelques touches chaudes sur le terrain. La couleur froide passe du ton chaud de Zacharie et du porche sur le pilastre gris-vert, le paon et quelques touches de couleur froide dans les feuilles. Le ton général est une lueur douce qui réchauffe même les tons froids [1].

A cette époque, vers 1640, on pense encore pouvoir ranger *la Pythonisse d'Endor*, de la galerie Schönborn. Le tableau ajoute la force à la finesse [2]. Sur un fond mystérieux se voient l'ombre de Samuel, en longue barbe blanche, turban jaune et manteau brodé d'or, Saul, en pleine armure, qui se posterne et la Pythonisse qui tient un livre ayant servi à l'évocation.

Trois grandes toiles datent de 1641 et 42, la *Susanne*, *l'offrande de Manoé* et *la ronde de nuit.*

---

1 Burnet, Rembrandt, p. 62.
2 M. W. Bürger, Catal. de la gal. de Schönborn à Pommersfelden.

Déjà en 1631 et 33, nous avons vu le peintre occupé de *Susanne*, — le petit tableau à la Haye et le grand de la collection Youssoupoff. Sir Josua Reynolds fait mention de quatre autres *Susanne:* une étude peinte, un tableau à figures de grandeur naturelle, un dessin qui reproduit les mêmes dispositions de ce tableau et une peinture pareille se trouvant alors chez M. Blacwood. Le grand tableau de Reynolds, daté 1641, a été gravé en manière noire par Earlom. Il reproduit la figure du musée de la Haye avec quelques variantes. La pose de la femme est presque exactement la même, mais elle y paraît un peu plus grêle. Dans celui de la Haye, Susanne a un pied dans sa pantouffle, l'autre dessus; dans celui de Reynolds elle est sur le point de descendre dans l'eau, dans laquelle elle a déjà posé le pied droit, tandis que le gauche se replie un peu sur la marche. Dans le premier, Susanne paraît entendre un bruissement dans le feuillage, et la tête d'un vieillard ne fait qu'apparaître; dans le second les deux vieillards se montrent et l'un d'eux prend la femme par le linge qui entoure sa taille. La tête et le geste des mains sont les mêmes. Dans le tableau de Reynolds, l'entourage occupe beaucoup plus de place et même la moitié du tableau est occupée par l'eau, le jardin et les édifices, qui au reste ont un caractère pareil à celui du tableau de la Haye. Ce dernier me paraît donc le type dont les autres sont dérivés.

Cependant il existe une autre étude de Susanne, (coll. de M. Lacaze) qui est évidemment l'esquisse que possédait Reynolds et qui a servi pour le grand tableau, également de Reynolds. Il ressemble pour le fond et les arbres et leur couleur rouge, ainsi que pour la pose de la femme à la Susanne de la Haye, mais quelques détails la rapprochent tout à fait du grand tableau. Elle y a la même pose des pieds, l'un dans l'eau, l'autre sur la marche,

ayant les doigts courbés en bas. La figure est fortement modelée avec la pâte dans le sens des formes du corps. Le ton de la chair est plus brun que dans celui de la Haye. Susanne, ou plutôt le modèle dont le peintre se servit, y porte un bonnet blanc; à l'endroit des bras et des mains droites, car elle en a deux, on voit des répentirs. Il en dessina une sur le corps, une autre posée sur la balustrade.

M. de Burtin possédait en 1808, dans sa galerie, une Susanne assise au bord de l'eau sous un rocher, sur un linge qui couvre ses habits. Elle se présente de côté, tout le devant dans la demi-teinte, le dos dans la lumière. Ses longs cheveux blonds retombent en désordre; elle n'a pas encore aperçu les vieillards, qui se tiennent cachés derrière elle, appuyés sur une estacade. Des joncs et autres herbes sont baignés par l'eau. Ce tableau, dit de Burtin, est très empâté et peint à la brosse, mais cependant d'une touche assez soignée et caressée [1].

Au cabinet d'estampes de Berlin j'ai trouvé un croquis large et rapide à la plume de roseau *Susanne au bain*, assaillie par les deux vieillards; fond de mur avec des arbres.

La grande toile avec *l'offrande de Manoé* se trouve au musée de Dresde. Le sujet a été traité entre autres, par Lastman, avec des costumes et des couleurs qui rappellent le tableau de son disciple. Rembrandt a esquissé une première pensée dans un croquis rapide à la plume, que possède M. Ch. Blanc [2]. On y voit Manoé avec sa femme prosternés devant l'autel d'où l'ange s'envole.

Dans le tableau, la composition est un peu changée. On

---

1 Dans la collection de M. Yates on mentionne encore une Susanne, datée 1653.

2 M. Blanc y a vu la scène de la famille de Tobie avec l'ange qui s'envole. La comparaison avec le tableau lèvera tout doute à cet égard.

y retrouve le geste de frayeur avec lequel Manoé s'écarte; mais ce geste, exagéré dans le dessin, est plus fin dans le tableau. Dans cette superbe toile, Manoé et sa femme sont agenouillés, les mains jointes et levées. Elle, de profil, droite sur ses genoux, incline légèrement la tête; lui, un genou à terre, se recule un peu comme de frayeur et de respect. Au coin gauche, une pierre carrée servant d'autel, supporte le feu et l'offrande. A gauche en haut, l'ange vu de dos s'envole [1]. Fond d'architecture: une maison avec fenêtre, escalier, et du feuillage, d'une couleur grise et brune. L'ange est peu visible et éclairé faiblement sur le dos; il n'a pas d'ailes et est vêtu d'une tunique blanche. Les longs cheveux blonds sont ceints d'une couronne de fleurs. Manoé, qui a de longs cheveux et une barbe blanche, porte une robe rouge foncé, violacé, à grands plis bien dessinés. Sa femme est vêtue d'une robe brodée jaune, avec sous-manches blanches; le grand manteau, qui de la tête au pieds la couvre, est d'un rouge plus vif et plus clair que celui de Manoé. Cette draperie aussi est largement comprise. La tête porte une espèce de coiffure ou de turban enroulé, orné d'or et d'une grande pierre fine. Il y a dans cette peinture, exécutée d'une brosse large, avec ce degré de vaporeux que nous avons déjà remarqué, un grand et noble sentiment. L'expression des figures et de leurs gestes, ainsi que la tonalité concourent à lui donner un air de grandeur, de mystère qui touche au sublime. Dans l'exécution, il est encore évident que nous marchons vers *la Ronde*. La composition offre des analogies remarquables avec les deux tableaux de *l'ange quittant les Tobie* et surtout avec ce sujet dans l'eau-forte de 1641. Dans cette estampe, le vieux Tobie est agenouillé dans

---

1 Dans le croquis l'ange est de face.

l'attitude de la femme de Manoé et le jeune Tobie fait un geste semblable à celui de Manoé.

Durant les années qui nous occupent, le peintre élaborait une grande œuvre, une de celles qui suffisent à la gloire d'un homme et qui allait résumer et embrasser tout ce dont son talent était capable. C'était *la Ronde*, que nous étudierons séparément. Il nous faut ici jeter un dernier coup d'œil sur quelques autres œuvres; d'abord un vigoureux dessin (coll. de M. J. de Vos), une vue des remparts d'Amsterdam, étude qu'il fit un jour en se promenant hors de la ville. C'est dessiné avec de vives couleurs — brun, rouge, vert, — d'une belle harmonie et d'un puissant effet de lumière. Puis les eaux-fortes.

Quelques croquis et études de belles têtes; la jolie pièce, *le taureau avec fond de paysage;* trois autres paysages, très pittoresques et gravés avec beaucoup d'esprit; — le beau portrait d'Anslo.

Quelques sujets bibliques: le *triomphe de Mardochée* (que je range vers 1640), composition pleine d'expression et de mouvement; le *baptême de l'Eunuque*, légérement tracé à la pointe; l'*ange s'envolant devant la famille de Tobie*, superbe morceau, d'un beau ton, aux ombres veloutées; la *Vierge et l'enfant sur les nuages*, sujet peu commun dans l'œuvre du maître; une fine pièce, la *petite résurrection de Lazare*; deux *Saint Jérôme*, l'un dans un intérieur qui rappelle celui des *philosophes* au Louvre, l'autre écrivant sur une espèce de pupitre adapté à un tronc de saule, superbe gravure d'une touche grasse et veloutée.

De 1641 datent trois morceaux superbes d'un autre genre, les *chasses au lion*. Il n'y a que la grande chasse qui soit datée, mais les deux autres appartiennent au même temps. La grande chasse, composition qui ne le cède pas

à celles de Rubens ni aux croquis de combats de Léonard da Vinci, est une esquisse pleine de fougue, de fureur, où sa main hardie, stimulée par l'imagination, traça vivement les contours du sujet; les deux autres chasses ont plus d'effet de clair-obscur. Les lions et les chevaux de ces trois pièces sont admirables; il n'est aucun peintre dans toute l'école qui ait exprimé avec plus de génie les animaux dans leurs violences. Et tout cela à si peu de frais! car ces lions rugissants, ces chevaux qui se cabrent ne sont faits qu'à quelques traits minces. Mais tout est juste et chaque trait porte. Ces croquis doivent avoir été faits de suite sur le cuivre; du moins ils ne sont pas calqués. Sa manière de dessiner se laisse voir ici clairement; dans ces lions par exemple, les muscles sont indiqués à traits nerveux, brisés, élémentaires. Ce n'est pas un contour précis qui enferme la forme, ce n'est qu'une indication de la charpente et des muscles, et la bête se trouve ainsi, non pas dessinée mais modelée. Tout cela est juste en tout point et de plus palpitant de vie.

Rembrandt fit probablement en ce temps l'éléphant, et quelques uns de ces superbes dessins de lion qui se trouvent au British museum, aux musées Teyler, Fodor, au Louvre etc. J'en compte une trentaine. La plupart sont à la plume et lavés d'encre brune; quelques-uns sur papier brun. Parmi les dessins du maître, ceux là excellent par la grandeur monumentale qu'il a su donner à ces bêtes. Il y en a qu'un statuaire n'aurait qu'à pétrir pour faire un chef-d'œuvre.

XVI.

LA SORTIE DE LA COMPAGNIE DE FRANS BANNING COCK.

(*Ronde de nuit.*)

1642.

Avec l'année 1642, nous touchons à un point décisif dans la vie du peintre et de l'homme. C'est le moment d'un des triomphes les plus éclatants pour l'artiste, et d'une perte douloureuse et néfaste pour l'homme. C'est une opposition de lumière et d'ombre, rude et violente : la *ronde de nuit* et la mort de Saske !

Voyons d'abord la lumière. Le peintre achevait dans cette année la grande toile, connue sous le nom de : *la ronde de nuit.*

Les officiers de la garde civique des grandes villes avaient coutume de se faire *pourtraire* sur une toile commémorative, destinée ordinairement à orner la salle de leur *Doelen* (tir). Dès le commencement du 16e siècle, nos peintres eurent de fréquentes occasions d'y montrer leur talent et nos hôtels de ville en contiennent encore les preuves. A Amsterdam les meilleurs peintres avaient signé ces sortes de toiles ; dernièrement Theodoor de Keyser et van der Helst. On y avait même sollicité une toile pareille de Frans Hals, qui l'acheva en 1637. Serait-il possible que ce séjour de Hals à Amsterdam n'ait pas amené sa connaissance avec Rembrandt ? Deux peintres se

rapprochant par tant de points, ont dû se rencontrer, se chercher même.

Enfin Rembrandt lui-même fut invité à peindre une toile pareille, où il devait représenter la compagnie du capitaine Frans Banning Cock, seigneur de Purmerland et Ilpendam [1]. Van Dijk, dans sa description des tableaux à l'hôtel de ville d'Amsterdam, mentionne en 1758 une esquisse ou un modèle en petit pour ce tableau, qu'aurait possédé M. Boendermaker. Cette esquisse, qui est peut-être le petit tableau de la Nat. Gallery, est tout ce qu'on connaît des travaux préparatoires pour cette œuvre colossale. Rembrandt la signa en 1642 et elle fut placée dans une des salles du Doelen. Mais dès le commencement du 18e siècle, le tableau fut placé à l'hôtel de ville dans la petite salle du conseil de guerre. En 1808 il passa au musée. Dans cette petite salle, le tableau occupait le mur en face de la cheminée et se trouvait en compagnie d'une toile de P. Mooreelse et d'une de J. Bakker. Van Dijk est l'auteur de la supposition qu'on aurait retranché à la toile de Rembrandt deux bandes pour la faire entrer dans l'espace compris entre les deux portes; supposition qu'il base sur ce que l'esquisse de Boendermaker avait encore deux personnages à gauche et que le tambour était entier. Cette assertion paraît peu fondée et la composition ne suggère pas l'idée d'une telle mutilation.

Il est assez connu qu'il ne s'agit ici ni de *ronde* ni de *nuit*. Samuel van Hoogstraten parle de ce tableau dans son livre qui est de 1678; il le nomme *schutterstuk* (peinture de la garde civique), mais ne connaît pas le nom de *Nachtwacht*. Van Dijk ne lui donne pas non plus ce titre. En 1765 Wagenaar l'appelle: het optrekkend korporaalschap van den kapitein Frans Banning Cock — la sortie de la com-

1 Banning Cock était en 1642 échevin avec N. Tulp; c'est peut-être ce dernier qui fixa son attention sur Rembrandt.

pagnie de Fr. B. Cock. Le nom actuel, fort impropre, lui vient des auteurs français du 18e siècle, qui lui donnent le nom de *guet, patrouille de nuit;* Reynolds aussi le nomme *the Nightwatch.* Et alors les Hollandais, acceptant aveuglement ce titre, allèrent eux aussi parler du: *nachtwacht.* Il est temps de changer la fausse dénomination, qui n'existe que depuis quatre-vingt ans. Fixons un meilleur titre et dans un demi-siècle l'autre est destitué.

Toutefois une inspection superficielle, surtout d'un œil peu accoutumé à Rembrandt, pouvait faire penser à un effet de nuit. Le tableau était tellement obscurci par les „huiles et le vernis, qu'il avait l'air d'être goudronné." Tel van Dijk le décrit. C'est lui qui le nettoya alors et qui trouva sur le fond l'écusson avec les noms des personnages. Il reconnut parfaitement que le peintre avait voulu exprimer „une forte lumière de soleil."

Mais si le temps et les vernisseurs ont aidé à obscurcir le tableau, il était peint dès son origine dans un ton transparent, mais foncé. J'ai trouvé à ce sujet un témoignage si intéressant, qu'il faut le citer en entier. C'est Samuel van Hoogstraten, le disciple de Rembrandt, qui écrit en 1678 dans son *Introduction à l'académie de la peinture*, à l'égard de l'ordonnance et de la disposition d'un sujet, les lignes suivantes:

„Il ne suffit pas qu'un peintre range ses personnages l'un à côté de l'autre, ainsi qu'on ne voit que trop fréquemment ici en Hollande dans les Doelen des arquebusiers. Les vrais maîtres s'efforcent de donner l'unité à leurs œuvres. Rembrandt a fort bien observé ceci dans son tableau au Doelen à Amsterdam [1]; trop bien même, selon l'avis de quelques uns; car il s'est plus occupé de la

1 C'est donc là que se trouvait ce tablean.

grande figure ou du groupe principal, qui avait sa prédilection, (het groote beeld zijner verkiezinge) que des portaits singuliers qui lui avaient été commandés. Et cependant cette même œuvre, quoi qu'on y puisse blâmer, le tiendra plus longtemps à mon avis que toutes ses analogues; parce qu'elle est si pittoresque de pensée, si élégante d'agencement, et si puissante (zoo schilderachtig van gedachte, zoo zwierig van sprong en zoo krachtig), qu'auprès d'elle, selon l'opinion de plusieurs, toutes les autres toiles paraissent des figures de cartes à jouer. Cependant j'aurais bien désiré qu'il y eût mis un peu plus de lumière.".

Comme cette page peint bien la position du grand artiste dans l'opinion de son temps! Rembrandt fit toujours de travers au yeux de ses contemporains. Il est payé pour faire des portraits et chacun désire pour le sien une égale portion de lumière. C'est ainsi que procédaient les autres peintres, mais ils ne firent que des poupées de cartes à jouer — l'expression est délicieuse. Et Rembrandt, au lieu de faire ainsi, les sacrifie au jeu du clair-obscur et fait un tableau au lieu d'une pièce à vingt portraits. Voilà ce qu'il avait fait aussi avec sa *leçon d'anatomie.* Voilà encore assurément la raison de ce qu'il ne fut pas très recherché pour ces sortes de toiles.

Mais c'est de cette manière que Rembrandt comprit sa mission, quand il avait à peindre ses gardes civiques. On les avait vus mille fois à table ou rangés les uns sur les autres. Lui, il comprit l'immense avantage qu'il pouvait tirer de cette troupe pittoresque, quand il la fit sortir, le capitaine et le lieutenant en tête, pêle-mêle, au son de la caisse, pour aller tirer à l'oiseau. Une telle ordonnance pouvait pétiller de vie et scintiller de lumière. Le résultat brillant en est connu: la *sortie de la compagnie de Banning Cock* est devant nous.

Malgré l'impuissance de la parole à décrire une telle œuvre pétrie de lumière et insaisisable comme la poésie, il faut cependant donner une description aussi exacte que possible, parce que son éblouissant coloris et son harmonie incomparable ont été causes qu'on s'est trompé à l'égard de divers détails. Quant à la nuit, elle a fait place déjà au soleil et c'est sa lumière qui dore la scène.

Quant au lieu de la scène, ce n'est ni une grande halle que nous voyons, ni une cour. C'est la façade d'un édifice public, soit du Doelen, soit de la garde [1]; ainsi qu'il résulte d'abord du terrain de l'avant-plan et des marches conduisant vers l'entrée, puis de cette entrée elle-même, qui est une porte extérieure comme la renaissance en avait tant bâti en Hollande; enfin d'une borne en pierre avec une chaîne, ainsi qu'il s'en trouvait ordinairement à l'extérieur des édifices. Cette entrée forme le fond du tableau.

Le capitaine et le lieutenant van Ruytenburg sont sortis de la porte. L'enseigne Jan Visscher Cornelissen, élevant le drapeau par le bout de la hampe, le laisse flotter; les sergents Rombout Kemp et Reinier Engel ont pris leurs hallebardes, le tambour Kampoort bat sa caisse, un chien aboie contre lui et les gardes, armés d'arquebuses et de piques, se pressent en foule hors de la porte.

Dans cette cohue un garçon tire un coup imprudent à travers la foule, un autre, ayant obtenu la faveur de porter une poire à poudre, court en avant, et deux jeunes filles, dont l'une porte un coq à sa ceinture, marchent vivement.

---

1 Vers 1642 il y avait de 20 à 30 de ces compagnies de gardes civiques à Amsterdam; ils faisaient le service dans la ville et en temps de guerre dans l'armée. Pour les exercices et les tirs, les tambours, dont chaque *vendel* (compagnie, littéralement *drapeau*) en avait deux, parcouraient leurs quartiers en battant la caisse pour avertir les *schutters*, qui s'assemblaient à la garde (hoofdwacht).

C'est ce moment de vie, de tohu brohu, d'animation générale, que le peintre saisit et fixa sur la toile.

J'y ai compté vingt-neuf personnages, dont quelques uns ne montrent que la tête, le casque ou les yeux. Ceux-là certes ont été mécontents. Si l'on projette la composition dans un plan horizontal, elle formerait une espèce de triangle, dont un des côtés s'appuie sur le fond et dont la pointe s'avance vers le spectateur :

A cette pointe se trouvent les deux officiers, le capitaine un peu en avant, le lieutenant à sa gauche. Le capitaine n'est pas habillé de noir, mais d'un brun foncé, avec des bas d'un brun plus clair. Un feutre noir couvre sa tête, une large fraise rabattue, qui a été plus grande comme on le voit aux repentirs du côté gauche, et un hausse-col en fer orné de dorures, couvrent le cou et la poitrine. Sous ses vêtements foncés il porte une veste de brocart d'or, dont on aperçoit les bouts sous les basques du pourpoint, aux crevés des manches et aux poignets garnis de manchettes en dentelle. Une large écharpe rouge amarante, échancrée et brodée d'or entoure le corps. La main gauche, nue, s'avance avec un geste démonstratif; la droite gantée et tenant le second gant par un des doigts, repose sur une longue canne (jonc des Indes). Voilà l'homme foncé. A côté de lui l'homme clair. Comme chez l'autre, ici tout est en harmonie. Feutre jaune à plumes blanches, hausse-col entouré d'une bande d'étoffe bleu d'émail. Il est vêtu tout en jaune citron, d'une étoffe épaisse bordée d'une passementerie d'or; les bottes de cuir jaune, les gants de même. Mais tout cela est ravivé avec un goût sublime par les ornements de ce même bleu d'émail ou de lapis lazulis,

dont le coloriste fit une bordure autour du hausse-col, des franges autour des gants et autour des bas, et qu'on retrouve dans la houppe à bouillons blancs et bleus alternés au dessous du fer de sa pertuisane. Ces beaux bleus clairs font un effet admirable sur le jaune du costume. Entre les têtes de ces deux personnages, on remarque celle d'un garde, écartant de la main le fusil du garçon qui tire. Le côté du triangle qui s'enfonce à la droite du spectateur est occupé par un soldat tout en rouge, qui baisse la tête pour aviver la mèche de son arquebuse, par quelques hommes portant des piques, par un des sergents avec sa hallebarde. Le tambour est un peu en avant au bord extrême.

Le côté qui s'enfonce à gauche montre d'abord le garçon qui fait un grand pas derrière l'homme foncé. Son casque est entouré de feuilles de chêne; un poignard est passé dans sa ceinture par derrière et un baudrier avec des cartouches et une boite à poudre pendent sur son épaule. Sa jambe est dans l'ombre, mais sa culotte courte et bouffante offre cette couleur familière vers ces temps à Rembrandt, mélange de vert, de brun, de jaune, de lilas. Derrière lui, dans l'espace ouvert entre le capitaine noir et l'homme rouge qui charge son fusil, sont les deux jeunes filles, l'une lumineuse, l'autre dans la demi-teinte. La fille lumineuse, la petite fée dont on raffole, et qui par sa poésie mystérieuse a souvent embrouillé les idées sur ce tableau, porte une longue robe jaune; une petite pélerine ronde, d'un jaune verdâtre, comme parsemée de pierres précieuses, couvre les épaules. Elle a dans ses mains, qu'elle avance, un casque avec des plumes, peut-être le prix du vainqueur. A sa ceinture un coq blanc pend par la patte, ainsi qu'une bourse au bout de longs cordons en or. Elle tourne sa petite face éveillée vers le spectateur.

Cette face est fortement empâtée; la couleur y forme comme une couche d'émail. Elle a les yeux bleus, les lèvres vermeilles, un peu ouvertes; ses cheveux roux pendent en longs flots par derrière, retenus sur le front par un diadème en or. Derrière elle on distingue à peine sa compagne, habillée d'un vert tendre et coiffée d'un petit bonnet. Un peu devant elles se trouve l'homme qui charge son mousquet en y vidant une des cartouches qui pendent à son baudrier. Il est tout en rouge, sombre et brunâtre vers le bas et dans l'ombre, sourd dans les demi-teintes; seulement sur la manche on trouve quelques touches lumineuses de ce beau rouge de grenade dont est fait le costume de la dame à Brunswick. Il a une fraise blanche et un chapeau rouge. La ligne se termine avec les deux belles têtes, parlant ensemble, et le sergent debout qui ferme le tableau de ce côté. Un peu plus en avant au coin gauche, comme le tambour au coin droit, se trouve le gamin qui court.

La ligne du fond montre quelques figures, dont quatre sont surtout en évidence. C'est l'homme qui avance sa pique; l'homme au chapeau haut; la belle tête expressive avec le casque à l'écharpe, et l'enseigne. Ce dernier porte un pourpoint et une écharpe de soie ouvragée, vert malachite avec des reflets et des nuances de pierres fines, couleur indéfinissable qu'on retrouve plusieurs fois diversement mélangée dans certaines œuvres du peintre qui côtoyent cette année. Les manches sont d'une autre couleur. L'étendard qu'il porte est orange, blanc et bleu, aux armes d'Amsterdam.

La différence de ce tableau avec tout ce qu'on avait vu en Hollande en ce genre a fortement frappé les contemporains. Nous en voyons la trace dans la relation de Hoogstraten. Les anciens peintres avaient ordinairement

arrangé leurs personnages sur deux ou trois lignes ou de manière à faire valoir chaque tête dans un jour égal, le plus souvent sans effet pittoresque et sans action. Seuls Ravestein et Hals y avaient mis plus d'action; le premier eut même aussi l'idée de faire sortir ses gardes du Doelen [1]. Rembrandt anima ses personnages, les plaça dans un acte plein de vie et de mouvement, sacrifia les détails pour obtenir son effet, subordonna sa matière à son art, enfin plongea cette scène de la réalité dans la mer lumineuse de son imagination coloriste et créa ainsi une page dramatique au lieu de faire une froide chronique.

C'est là un des secrets de l'effet immense et durable de son œuvre; c'est aussi le secret de toute œuvre d'art supérieure, qu'elle s'appelle grecque, italienne ou hollandaise.

Généralement, dans l'appréciation de Rembrandt, on place le coloris trop en première ligne. Certes il possède cette qualité à un degré où peu l'ont surpassé; mais ce n'est pas sa seule qualité, ni à mon avis la première. La première, c'est sa force créatrice et poétique par laquelle un sujet, passant à travers son imagination, en sort animé d'une vie nouvelle, personnelle. Deux qualités lui servent d'auxiliaires dans cette régénération, — son dessin extraordinaire et son éblouissante faculté de coloriste ou plutôt de luministe.

Son dessin! et on a toujours dit que Rembrandt ne savait pas dessiner? J'aurai l'occasion d'y revenir, mais il faut déjà constater ici l'aveuglement qui a méconnu ce côté de son talent. C'est que son dessin ne consiste pas dans un contour suivi et arrêté, ressortant clairement des parties environnantes. Au contraire, sa brosse fait toujours disparaître en s'arrondissant les contours de ses figures. Il a donc un autre système de dessin. Le dessin pour

---

1 Tableau daté 1616, à l'hôtel de ville de la Haye.

lui c'est le modelé, c'est le plein, c'est le rond, c'est de plus la vie et la justesse surprenante de chaque geste, de chaque mouvement. Ici encore, ces hommes marchent, agissent, parlent, c'est le mouvement fixé comme par un appareil de photographie spontanée. Je n'y insisterai pas pour les détails. Observez le mouvement de l'homme qui charge son fusil en marchant. Remarquez aussi les belles têtes des deux *schutters* qui parlent; leurs lèvres remuent. Encore un peu et Banning Cock avec son lieutenant auront posé l'autre jambe en avant.

Le coloris et le faire de ce tableau peuvent se pressentir dans plusieurs œuvres antérieures. Déjà le *Samson* de —35, le *Tobie* du Louvre de —37, la *noce de Samson* de —38, l'*homme à l'oiseau* de Dresde de —39, la *femme de face* à Cassel, annoncent cette coloration particulière, ce clair-obscur vaporeux, cette force en même temps que ce moelleux, ces tons fauves et dorés. Dans ces œuvres la touche s'épâte, la brosse arrondit et amortit les contours et les harmonise avec l'entourage, les couleurs se fondent dans une gamme dominante, le matériel disparaît de plus en plus, la toile et les couleurs s'oublient, l'impression semble de plus en plus faire oublier les moyens pour s'imposer directement. Le sentiment devient plus poétique, plus supra-réel. Nous remarquons aussi dans plusieurs des œuvres que nous venons de nommer les mêmes mélanges de couleur. Par exemple le portrait de *femme de face* à Cassel, le portrait de *la dame au turban* à Berlin, offrent des nuances et des mélanges de vert qu'on retrouve ici dans l'enseigne, la jeune fille et le garçon.

C'est de la sorte que le peintre s'est élevé de degré en degré, à la hauteur de cette page supérieure. Impossible de décrire les mille nuances de tons et de couleurs qui s'y montrent, s'y équilibrent, s'enchevêtrant les unes dans

les autres et formant une symphonie. Car c'est une orchestration brillante comme une symphonie de Beethoven. Il y a les tons chantants des violons, veloutés des violoncelles, sourds et nourris des basses; il y a les clairs brillants des flutes et des trompettes, le coup des timballes. Et toute cette diversité se fond dans un ton multiple mais un.

J'ai observé dans la disposition des couleurs et de la lumière certain parallélisme. A la pointe du triangle, au milieu de la composition, est l'homme foncé. A sa droite et à sa gauche sont deux masses lumineuses, constituant l'équilibre, qui serait rompu s'il n'y avait que la seule opposition de la figure claire et de la figure foncée, — ce sont l'homme en jaune et la fille en jaune. A côté de la fille en jaune il y a un soldat en rouge; à côté de l'homme jaune il y a encore un soldat également en rouge. Près du bras étendu du sergent à droite, il y a des couleurs verdâtres, qu'on retrouve dans les personnages à gauche.

Il s'est trouvé des critiques qui ont jugé la lumière bizarre et arbitraire. Les œuvres d'un maître original et indépendant peuvent quelquefois nous étonner au premier abord. Mais quand l'étude nous a fait entrer dans le sentiment de cet artiste, l'étrange devient très naturel. Il n'y a dans la couleur et la lumière fantaisistes de Rembrandt pas plus de bizarre que dans le dessin de Michel-Ange ou la composition du Véronèse. On y trouve seulement un caractère à eux. Dans l'art se trouve toujours un peu d'arbitraire, de convenu, et son œuvre est toujours une création mixte de réalité et de fantaisie. Ici la lumière n'est pas naturelle, si on le veut, soit; mais ce n'est pas la réalité ordinaire que nous avons devant nous, c'est une production d'une autre nature [1]. Aussi je n'y vois pas d'arbitraire

1 Il est étrange que M. Du Camp ait trouvé le capitaine une « laide figure, rouge et enluminée » etc. et le tambour « un homme vieux, à la face

dans le sens d'illogique. Le jour vient de gauche, un peu de haut en bas, un peu d'avant en arrière, direction indiquée, comme l'a bien observé M. Bürger, par l'ombre que projette la main avancée de Cock sur la basque de l'habit du lieutenant. A l'exception de la jeune fille et de l'homme en jaune il n'éclaire que le haut des figures. Une gerbe de lumière entre à gauche; près du cadre elle frappe en passant quelques têtes, frise la manche rouge du soldat, éclaire vivement sa collerette blanche et le côté droit de son visage, laissant le reste dans l'ombre. Quelques rayons perdus courent légèrement sur les figures du fond. Elle inonde alors de ses flots d'or la jeune fée; mais la jambe écartée du garçon reçoit l'ombre de l'homme rouge. La couleur foncée du capitaine absorbe les rayons lumineux. Les seules parties claires, la tête, la collerette, l'écharpe pétillent de soleil, ainsi que les doigts de la main avancée et sa manchette. C'est la couleur de l'homme jaune qui reflête naturellement la gerbe lumineuse. Enfin les personnages un peu rentrants du côté droit reçoivent les courants extérieurs de la bande de lumière, le tambour le plus, les autres en diminuant.

L'exécution de cette grande toile est d'une magie et d'une supériorité admirables. Rembrandt a toujours évité la sècheresse, le trop défini, les contours arrêtés. Les contours, quoique fortement saisis, s'arrondissent. Il est plastique en ceci, qu'il modèle ses figures, mais ne les découpe pas. Il a cette qualité à un degré supérieur dans cette grande œuvre. Toutes les extrémités se fondent dans l'entourage et malgré ce moelleux général, il n'y a rien de vague ni de mou.

épâtée, un buveur, pour ne pas dire un ivrogne. » Est-il possible d'être plus injuste. Il paraît oublier que nous avons ici une *peinture*, que nous sommes chez un peintre coloriste. La coloration de la chair surpasse chez Rembrandt toujours la vérité ordinaire, comme l'expression imagée de Shakspeare.

Les objets qui s'avoisinent, quelque fort que soit le contraste de valeur lumineuse ou chromatique, ne se heurtent jamais. L'homme foncé par exemple et les deux vives clartés qui l'entourent sont dans une harmonie parfaite. Les clairs et les ombres, les couleurs diverses sont en correspondance réciproque; ils se prêtent alternativement leurs tons et leurs nuances. Dans quelques parties le faire est soigné, comme dans les armes d'Amsterdam; ailleurs il est poussé jusqu'au trompe-l'œil, comme dans le hausse-col, et la hallebarde du lieutenant; tantôt la brosse opère largement, comme dans le visage de Cock, tantôt elle empâte avec une telle vigueur que la couleur forme relief, comme dans la bordure de la casaque jaune, ou un émail fondant comme dans le visage de la petite fille. Les ombres et les demi-teintes sont plus frottées, afin de conserver la transparence, et nulle part la couleur n'est opaque. Enfin il y a des parties qui montrent le même faire que celui de Frans Hals, dont Rembrandt a vivement admiré la pratique. Tel que la manche du tambour, la fraise de Banning, qui nous le rappellent, ainsi que la manche de l'homme rouge à gauche, où les rehauts clairs des plis sont exactement posés par touches plates comme cela est familier au peintre de Haarlem.

Banning Cock n'a-t-il pas été content de la manière dont Rembrandt l'avait peint? Se trouvait-il peut-être la face trop rouge et son beau costume trop noir? Au moins il a fait faire les portraits de sa femme et de lui par van der Helst, qui les aura rendus plus clairs et plus naturels. Le fait est attesté par les vers dont le poète Jan Vos a honoré ces tableaux.

Et même il a été peint encore une fois pour le Doelen avec sa compagnie de gardes, par Gerrit Lundens, vers 1660; ce tableau, „très achevé", parut en 1712 à la

vente P. v. d. Lip, où il fut vendu *f* 213. Chose remarquable, ces peintures, préférées apparemment par le seigneur de Purmerland, sont perdues et ignorées, et celle qui ne lui parut pas suffisante a associé le nom de Banning Cock et de sa compagnie à une gloire européenne.

XVII.

ÉLÈVES DE 1640—42.

LA VECQ, OVENS, PAUDISS, VERDOEL, HEERSCHOP, DROST, LES FABRITIUS, HOOCHSTRATEN.

A cette époque se rattachent quelques artistes qui sont venus chercher l'enseignement du fameux maître vers 1640 à 42.

Jacob La Vecq, né vers 1624 à Dordrecht, doit avoir fréquenté l'atelier de van Rijn vers 1640 ou 42, avec Heerschop, Hoochstraten et Fabritius. Houbraken a bien connu ce peintre á la Haye et a même eu son enseignement vers 1673 ou 74. C'est, dit-il, un élève de Rembrandt. Il assure avoir vu de lui un tableau de son premier temps, où la manière de van Rijn était si bien suivie qu'on le prendrait pour une œuvre de ce dernier. Mais lors de son voyage en France il quitta la pratique de ce maître et la peinture d'histoire, pour cultiver le portrait dans le genre de de Baen. Il mourut en 1674, âgé de 50 ans, ayant peu produit.

Juriaen Ovens aussi paraît avoir fréquenté l'atelier de Rembrandt et probablement vers 1640. La date de sa naissance n'est pas connue. On le fait naître en 1600 et en 1624. Si j'en parle maintenant, c'est pour ne pas l'omettre. Car Ovens ne montre en rien sa descendance de Rembrandt et c'est sur le témoignage de Houbraken

qu'il est regardé comme son disciple. Il a bien plus de van der Helst, toute proportion gardée. S'il a quelque chose de Rembrandt, ce serait en tout cas plus du Rembrandt des portraits de 1632 et 34. C'est ce caractère là qui se retrouve un peu dans ses portraits simples, naturels, bien peints, mais sans charme particulier. Ses œuvres datées vont de 1644 à 75. Il s'y trouve une quantité de portraits célébrés par les poètes hollandais du temps, Vondel, Vos etc.; quelques sujets, tels que le *Tobie* du musée de Nantes, *un grand banquet des Bataves sous Claudius Civilis*, au palais d'Amsterdam, des effets de nuit, et des eaux-fortes. Dou paraît avoir fait son portrait, qui est au musée de Munich [1].

Christoph Paudiss, né vers 1618 en Saxe, est nommé par Sandrart [2] un excellent disciple de Rembrandt. Il a peint des portraits et des sujets de genre. Il s'est visiblement appliqué au style et au faire de van Rijn, après la *sortie de la compagnie de Cock*. J'ai vu de lui au musée de Dresde quelques figures dans lesquelles il imite ce moelleux de la touche, mais où cette recherche lui fait manquer de solidité et le fait tomber dans le cotonneux.

On nomme encore Verdoel. Il s'appelle Adriaen George Verdoel, et est né vers 1620 [3]. On lui donne aussi pour maître Bramer et J. de Wit. Il peignit la figure et les grandes toiles d'histoire. A Christiansborg on a de lui un vieillard en méditation à sa table d'étude. Il fut grand

---

1 Selon Ph. von Zesen, *Description d'Amsterdam*, il est resté quelque temps à l'étranger, en Holstein surtout, où il fut peintre de la cour du duc regnant. Cet auteur ajoute qu'il a demeuré à Amsterdam sur le Lauriergracht.

2 Édition allemande, p. 78, 3e vol.

3 Dans la contrée dite het Overmaassche, dans la Hollande méridionale; mais dans le *Aanhangsel op het Woordenboek* van Witsen Geijsbeek, il est dit natif de Vlissingen. De la Rue, *Geletterd Zeeland*, p. 507, le dit aussi natif de cette ville.

amateur de livres et de poésie. Auteur lui-même, il vit une de ses œuvres couronnées par le *Kunstgenootschap* de Vlissingen en 1675.

Je pense que Hendrik Heerschop a été chez Rembrandt vers 1642 ou 44. Une inscription autour d'un portrait de cet artiste le nomme peintre de Haarlem, élève de Rembrandt, âgé de 22 ans en 1649. Il est donc né vers 1627, dans la même année que Hoogstraten. En 1642, Hendrik Heerschop, citoyen de Haarlem, fut admis comme élève chez W. K. Heda [1]. Il se peut donc qu'il n'alla chez Rembrandt qu'en 1643 à 44. Quelques unes de ses œuvres nous donnent des dates: deux eaux-fortes 1652; portrait ou étude d'un Maure 1659, belle et vaillante peinture au musée de Berlin, où se trouve une autre belle étude de lui; le portrait d'un peintre à Ludwigslust 1672.

Heerschop se fait connaître par ces œuvres et par d'autres sans date, comme studieux artiste. Dans celles que je connais de lui, il est inspiré du pittoresque et du coloris de Rembrandt. Le *Maure* et l'*Oriental* à Berlin, sont des peintures franches, en pleine pâte, aux costumes d'étoffes riches et pittoresques. Outre le portrait, il a peint des sujets de genre, des „scènes de conversation," comme on disait alors, des *femmes malades* dans le genre de Jan Steen. Il a pratiqué l'eau-forte dans le caractère Rembranesque, comme costume et comme maniement de la pointe. Dans ce genre j'ai de lui un *vieux philosophe* ou *ermite*, assis sous un arbre avec un large parasol, en contemplation devant un grand livre ouvert sur ses genoux. Sur la page se lit le mot WAERELD (monde). Cette jolie pièce est signée H. Heerschop 1652.

Où faudra-t-il ranger Drost? Il n'en est peut-être aucun

---

1 V. d. Willigen, *Geschiedk. Aant. over Haarl. schilders*, in voce *Heda*.

dans l'entourage de Rembrandt dont la personne soit aussi nébuleuse que ce vaillant disciple du maître. On ne sait presque rien du temps précis où il a vécu, ni de son nom. On le nomme Gérard; d'après la petite estampe qu'on suppose à tort être son propre portrait, on le nomme Willem; Hoet parle de J. van Droste, de van Drost et de den Drost; on a même combiné Drost van Terlee!

Le catalogue de Berlin le nomme Horst. Mais son nom est bien réellement Drost. Tel il se trouve sur son tableau de la collection Leroy d'Étiolles. Le lieu et la date de sa naissance sont inconnus. Houbraken le range près de Hoogstraten, né en 1627. Il resta longtemps à Rome, et ailleurs en Italie, où il fréquenta Joan van der Meer et Karel Loth. Van der Meer, né 1628, alla fort jeune en Italie, donc vers 1648. Si Drost y vivait vers ce temps, il avait été préalablement chez Rembrandt. Je pense que ce fut vers 1642, puisque le talent de Drost est fortement influencé par la manière de peindre de Rembrandt telle qu'elle s'était manifestée vers 1642 et notamment dans la *Sortie*. Drost a un caractère bien marqué qui se fait reconnaître. Il est un de ceux qui se sont le plus approchés du maître. Ses grands tableaux, *la continence de Scipion* et *Hérodiade recevant la tête de Saint Jean*, possèdent les qualités de couleur et de touche amortissant les formes, manière vaporeuse et estompée, bien que solide et empâtée. C'était tout à fait le contraire de la manière de peindre proprement, de la peinture nette et précise, de celle dont van der Helst était le grand chef. Ces deux grandes toiles de Drost, dont l'une, *l'Hérodiade*, a longtemps figuré comme un Rembrandt, sont d'excellentes peintures. Aucun autre n'a possédé les qualités susdites au degré de Drost. Puis, si nous en exceptons de rares échantillons de Bol et de Flinck, aucun élève de Rembrandt n'a développé des

qualités aussi sérieuses dans la grande peinture d'histoire. Eeckhout, Victor, Hoogstraten se perdent dans les grandes machines. Drost seul y montre les qualités qui sortent ces grandes toiles du vulgaire et du jour ordinaire.

Dans la collection Leroy d'Étiolles se trouvait une femme moitié nue, de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux; elle tient une lettre, signée Drost fe.... La main qui tient
1654.
la lettre repose sur une table couverte d'un tapis à franges d'or; la gauche repose sur sa jambe. Peut-être une *Bethsabée* recevant le message de David. Superbe peinture encore, savamment dessinée, fermement modelée et de couleur analogue à celle de Rembrandt [1]. Elle offre avec celle d'un portrait gravé par de Frey, daté 1654, la seule date qu'on ait encore trouvée sur ses ouvrages. Sa *prédication de Jean Baptiste*, louée par Houbraken, est peut être inspirée par celle de Rembrandt de 1656.

Les trois peintures qui lui sont attribuées au musée de Dresde sont à une telle hauteur qu'il est impossible d'en juger. La seule qui me paraisse être du Drost Rembranesque est le buste en profil d'un homme en veste brune et avec un grand chapeau [2].

---

1 Voir la description de M. Bürger. Vendu 1861, 2140 fr. Toile, h. 1.82, l. 0.87.

2 Pour Drost, tout est encore à faire; nous consignons donc ici quelques notes:

Vente Erin Corr à Anvers 1863, buste d'homme à longue barbe grise, coiffé d'une toque. Peinture très vigoureuse.

Argus et Mercure jouant de la flute; à mi-corps.
Vieillard instruisant un garçon.
Vieillard à barbe.
} Mus. de Dresde.

Jeune garçon riant; gravé par Williams.

Homme dans un fauteuil, avec un bonnet à plume. Drost pinxit 1654, J. de Frey, fec.

Bergers dans un paysage. Musée de Berlin.

Fabritius et Hoogstraten ont été chez Rembrandt au même moment. Mais quel Fabritius, puisqu'il y en a deux, Carel et Bernard? S'ils n'ont pas étudié chez Rembrandt tous deux, il est sûr au moins que Bernard est un de ses sectateurs. Mais pour l'homme qui sans aucun doute a été disciple de ce maître, je tiens que c'est Carel. Tel est du moins pour moi le résultat de ce que nous savons de certain sur lui. Tâchons d'arrêter un peu les contours de cette personnalité.

Dirk van Bleijswijk, l'auteur de la *Description de Delft*, écrit en 1667:

„Carel Fabritius, peintre très excellent, qui, selon plusieurs connaisseurs, avait une telle promptitude et une telle sûreté dans la peinture de perspectives, dans le coloris naturel et la pose des couleurs, qu'il n'avait pas son égal, est rangé par nous parmi les artistes de Delft, parceque personne ne m'a pu dire le lieu de sa naissance. Mais tout le monde sait que ce grand peintre, qui a demeuré ici plusieurs années, a péri par l'explosion du magasin à poudre, le 12 octobre 1654, dans sa maison, avec sa belle-mère, son père et l'ex-marguiller de l'ancienne église, qu'il était occupé à pourtraire, ainsi qu'avec son disciple fidèle Mathias Spoors. Il n'avait que 30 ans."

Voilà ce qui est certain au moins. Il résulte de ce passage que sa naissance doit être fixée à 1624. Le même auteur

---

Un étudiant dans sa chambre; 1700 de Flines, Amst. *f* 170.
Joueur de flute; de la Court, 1707, Amst. *f* 12.
Femme qui coud; 1708. Amst. *f* 37.
Jésus apparaissant à Marie; 1702, Amst. vente J. Agges, *f* 90.
Ce tableau est actuellement au mus. de Cassel, mais n'a rien qui rappelle le maître vigoureux de l'*Hérodiade* et du *Scipion.* } Hoet, Cat. I.

B. Horst, fontaine où deux hommes se desaltèrent; rare. Camberlyn.

Il ne faut pas confondre avec lui Anthonie Drost, qui a modelé des figures et fait beaucoup de dessins d'oiseaux et de poissons *ad vivum.*

insère dans cette notice une pièce de vers de Arnold Bon sur Carel Faber (dont le nom fut latinisé en Fabritius) qui finit par ces mots:

„Ainsi périt ce Phoenix, mais de ses cendres sortit Vermeer dont le talent magistral suivit ses traces."

Voilà donc Vermeer, attaché comme élève ou sectateur encore à ce même Carel et non à Bernard. Samuel van Hoogstraten, dans son livre remarquable que nous citerons encore souvent, parle de „Fabritius, mon condisciple chez Rembrandt." A propos de plafonds peints „de manière à les faire paraître plus vastes et plus hauts," ce même auteur dit que „Fabritius a produit dans ce genre des choses étonnantes, ainsi qu'on peut voir encore à Delft chez le ministre Valentius et ailleurs." [1] Il parle de „perspectives Fabritiennes" et revient une troisième fois sur ce sujet. Tout cela concorde avec Bleijswijk, et le Fabritius de Hoogstraten est donc encore Carel.

Pour les œuvres de Fabritius, il règne autour d'elles encore quelque confusion. [2] Quant à ses peintures de perspectives on ne les connaît que par Bleijswijk et Hoogstraten. Ce n'est pas le lieu de débrouiller ici les tableaux inscrits sous son nom, ceux de Bernard, de Johan, de Marinus Fabritius Frisius, [3] ceux cités par Hoet sans prénom. Remarquons seulement ses œuvres certaines, le tableau surprenant de Rotterdam signé *Carō fabritius* 1648; le buste d'homme non moins surprenant signé *fabritius*, qui est indubitablement de Carel; le *chardonneret* de M. le Chevalier Camberlyn,

---

1 Avis à ceux qui trouveraient des vestiges de ces peintures dans des maisons de Delft.

2 M. Bürger a été le premier à les débrouiller. C'est lui qui a ressuscité Fabritius, qu'on avait oublié, mais qui mérite en tout point d'être nommé encore „un grand peintre", ainsi que le nomma l'opinion de son temps.

Voir les Musées de M. Bürger. et son art. sur J. v. d. Meer; Gaz. d. b. arts 1866.

3 La famille serait-elle originaire de Frise?

charmante et lumineuse étude signée C. Fabritius 1654; et pour mémoire un dessin de Stolker, d'après C. Fabritius, dans la collection Ploos van Amstel, représentant un arc en maçonnerie sous lequel se remarquent un soldat qui fume et d'autres figures. Peut-être encore la jeune fille dans un paysage, au musée de Nantes que M. Bürger pense être de Carel, et dans lequel il a remarqué l'architecture fantastique au fond du paysage, qui rappelle celle de la *Susanne* à la Haye. [1]

Voilà ce qu'il nous fallait pour tenir notre personnage. L'amateur de perspectives en a mis dans le tableau de famille du musée Boymans, où il y avait une perpective de galeries et au fond un jardin avec une fontaine. Ce même tableau et le buste d'homme confirment ce que Bleijswijk rapporte de sa touche preste et sûre; les couleurs sont posées, un peu à la manière de Hals, du premier coup et sans les fondre. Tel surtout son tableau de famille de 1648. Mais sa *tête d'homme* est plus fouillée et plus fortement empâtée. Cette étude est une œuvre superbe et étonnante, digne en tous points de Rembrandt. Il est évident que Fabritius a étudié sous le peintre de la *Sortie;* c'est là qu'il a appris cette manière forte, cette pose hardie de la pâte, ces couleurs hasardées dans les visages mais d'un effet si certain.

Fabritius est donc un des artistes les plus vigoureux qui soient sortis de l'atelier de Rembrandt. Il est de plus fort original et ne pastiche pas son maître.

Quant à Bernard Fabritius, s'il n'a pas été élève de Rembrandt, il fut certainement un de ses sectateurs les plus vaillants. Nous ne savons absolument rien sur sa

---

1 *La présentation au temple*, au mus. de Christiansborg, est incertaine ; elle est signée C. Fabritius 1668; ou l'année, ou le C sont erronés. Faudra-t-il lire 1648 ?

personne. Ses œuvres datées vont de 1650 à 1672. Il a beaucoup de Carel et beaucoup de Rembrandt, mais il a cependant son originalité propre. Il n'imite pas, non plus que Carel, les dehors de Rembrandt, ses types, ses costumes, mais il emploie sa manière vigoureuse et large, son modelé profond. Son superbe tableau à Brunswick, *Pierre dans la maison de Cornélius le centurion*, aussi beau de pensée que d'exécution, a quelque chose d'absolu qui le rend familier à nos temps, indépendant de sa date [1].

A quelle époque Carel Fabritius et Samuel van Hoogstraten se sont ils rencontrés chez Rembrandt? Samuel est né en 1627 et probablement à la Haye, ville que ses parents quittèrent en 1640 pour se fixer à Dordrecht. Son père y mourut cette année même. Un passage intéressant dans son livre confirme cette date, rapportée par quelques auteurs: „Dans ma jeunesse," dit-il, „quand mon père fut mort, mon tuteur voulut me détourner de la peinture. Mais quoique je n'eusse pas encore quatorze ans, il me semblait qu'il voulut me priver du bonheur et me plonger dans l'esclavage, car la moitié de ma vie avait été déjà vouée au culte de l'art."

Ailleurs, il parle de „l'ingénieux Rembrandt, après la mort de mon père Theodoor, mon second maître". L'entrée de Hoogstraten dans l'atelier de celui-ci est donc indubitablement fixée à 1640.

Comme il nomme Fabritius „son camarade d'atelier chez Rembrandt", l'époque où Fabritius, né en 1624, fréquenta Rembrandt, est donc sans doute aussi vers 1640.

Hoogstraten, qui était mennonite, fut baptisé en 1648

---

1 Aux œuvres reconnues par Bürger je puis en ajouter une. Dans un exemplaire de Campo Weijerman, avec notes muauscrites, je trouve mentionné un tableau de B. Fabritius 1660, représentant la famille de l'avocat Verhooft, arrangés dans une histoire de Méléagre, d'après le récit d'Ovide.

à l'âge de 21 ans. Il épousa à Dordrecht le 18 juin 1656 Sara Balen. Au mois de mai (1648?) il fut admonesté comme ayant porté une épée en plein jour, et le 17 septembre 1656 il fut rayé de la communauté mennonite, parce qu'il s'était „comporté de diverses manières" et avait épousé une femme hors de la communauté [1]! Ce qui n'empêcha pas qu'il fût fort estimable et fort estimé, jusqu'à sa mort, au 19 octobre 1678.

S'il n'était pas homme de génie, Hoogstraten était homme de talent et de plus, fort instruit. Il aimait à approfondir la théorie de son art. Très versé dans ce que Pline, Horace, Junius, Durer, Vasari, Sandrart avaient écrit, c'est peut-être à leur exemple et surtout à celui de van Mander, ainsi qu'il le dit lui-même, qu'il conçut l'idée de son *Introduction à la haute école de l'art*, publiée en 1678 et qui contient des idées excellentes et des données remarquables. Après van Mander il est le premier chez nous qui ait écrit sur la théorie de l'art. Dans l'âge mûr, il s'occupa surtout de l'étude théorique et de sa muse. La poésie, dit-il, est la sœur de ma déesse Pictura. Elle lui inspira des vers assez heureux, et il composa même quelques tragédies. Il cultivait l'étude de la littérature classique que son époque affectionnait.

J'insiste sur tout cela parce que cela peint l'époque et son goût. Ses études, ses voyages développèrent en lui le goût de l'art italien, qui modifia aussi sa peinture. Mais nous n'avons affaire ici qu'avec le disciple de Rembrandt. Dans sa première période, son style et son exécution se modelaient tellement sur lui qu'il est certains de ses ouvrages qui pourraient passer pour des Rembrandt.

---

1 *Jaarboekje van Dordrecht*, 1841; un article de M. Schotel. — Balen, *Description de Dordrecht.*

Il a traité dans ce goût divers sujets de la bible, tableaux et dessins. Esprit curieux de tout, il a peint le paysage, la mer, les eaux calmes, des intérieurs où il aima à montrer ses connaissances en architecture et en perspective [1], la figure, les animaux, les fleurs, les fruits. Jeune encore il était déjà enclin à la théorie, aux *pourquoi?* Ce qui nous intéresse ici particulièrement ce sont quelques pages de son livre où il mentionne des discours tenus avec Fabritius et Furnérius, dans l'atelier même de Rembrandt, où il paraît que les disciples se livraient à des discussions artistiques. „Un jour notre Fabritius, dit-il, nous posa cette question: quels sont les signes certains qui peuvent faire présumer un bon peintre dans un disciple?" Hoogstraten répondit: „qu'il paraisse non seulement aimer l'art, mais qu'il soit en effet comme épris de la belle nature. Qu'il ne suive pas seulement la manière des autres, mais qu'il soit comme amoureux de l'âme de la nature elle-même. Celui-là se tourmente qu'un autre sache ce qu'il ignore lui-même; il tâche de tout apprendre par son propre travail."

C'est bien dans l'esprit de Rembrandt.

Il ajoute, que „souvent attristé pendant l'enseignement de Rembrandt, il se nourrit de larmes sans boire ni manger, et ne cessa l'étude qu'après avoir corrigé les fautes indiquées par le maître."

Une autre fois [2], ils avaient pour sujet de discussion: „quel est la règle fondamentale pour une bonne ordonnance?" Fabritius répondit: „de choisir et de coordonner ce qu'il y a de plus noble dans la nature."

---

1 Par exemple son tableau au mus. de la Haye, une galerie avec quatre diverses percées.

2 „Wij hadden, toen ick noch discipel was, dit vraagstuk: Welk daer was de grondles en regel van wel te ordineren: Fabritius antwoorde: de edelste natuurlijkheden te verkiezen en bijeen te schikken."

Mais il fut demandé: „ce qu'était le plus noble dans la nature?"

A quoi il répondit, „que les choses étaient nobles dans la nature, quand elles se trouvaient en harmonie avec d'autres avec lesquelles elles étaient alliées."

„Un jour, dit Hoogstraten, je proposais dans notre école de peinture à Furnerius, qui a montré plus tard tant de talent dans le paysage [1], la question suivante: „En quoi peut on apercevoir qu'une histoire est bien rendue par le peintre?" Il répondit: „Par la connaissance de l'histoire." A ça je repris, „qu'il y a trois choses qu'on doit observer," etc.

Qui se serait attendu à de telles discussions et à de telles théories dans l'atelier même de celui qu'on a représenté comme l'ennemi incarné de toute règle, de toute connaissance en fait de peinture?

Que cela nous serve d'avis de ne pas rapporter nos distinctions modernes aux artistes d'alors. On représente les choses comme si ces artistes faisaient du „naturalisme," du „réalisme" de propos délibéré. Aucunement. On voit que même chez les élèves et dans l'atelier de Rembrandt ces idées étaient inconnues et qu'au contraire on y parlait et on y visait *au beau, au noble, au plus haut de l'art.*

A cet égard encore les pages dont nous nous occupons sont d'un fort grand intérêt et j'espère trouver là mon excuse pour ce qui a pu sembler une inutile digression.

Mais voici une réponse de Rembrandt lui-même [2]:

---

1 De lui et d'autres paysagistes de l'école de Rembrandt voir au chapitre: *Rembrandt paysagiste.*

2 „Als ik mijn meester Rembrant eens lastig viel met te veel oorzaek vragen, zoo antwoorde hij zeer wel: schikt u daer na, dat gij 't geen gij alreets weet, wel leert in 't werk stellen, zoo zult gij de verborgentheden, daer gij nu na vraegt, tijts genoeg ontdekt zien."

„Comme je fatiguais un jour mon maître Rembrandt, dit Hoogstraten, en demandant trop de raisons et de causes, celui-ci me répondit: arrange-toi de sorte à bien mettre en œuvre ce que tu sais déjà; tu trouveras à temps les choses inconnues dont tu t'informes" [1].

Quel coup d'œil imprévu ces discours nous offrent-ils dans l'atelier du fameux maître!

---

1 Je pense qu'il se trouvent d'autres idées de Rembrandt dans celles émises par Hoogstraten. Par exemple, ce qu'il écrivit à son frère, curieux de l'Italie: »l'Italie est riche en milliers de statues superbes, mais qu'est-ce que cela vous donnera, si vous n'êtes pas même capable de peindre la vie?« C'est une idée qui convient à Rembrandt. Dans cette même lettre il dit à son frère: »de mettre d'abord en œuvre ce qu'il sait.« C'est juste et avec les mêmes expressions la réponse que Rembrandt lui avait donnée!

XVIII.

REMBRANDT CHEZ LUI.

A l'extrémité orientale de la ville, où se trouvait jadis le faubourg Saint Antoine et la porte de ce nom, un grand espace était couvert de maisons et de rues. Dans cet agrandissement, qui datait de 1593, étaient compris la Sint Anthonies Breedstraat où Rembrandt demeurait lors de son mariage, et le prolongement de cette rue, la Jodenbreedstraat où nous le trouvons maintenant. Cette rue conduisait à de nouveaux quartiers en construction. La rue était, ainsi que l'indique son nom, habitée par la population juive. Là, entassée dans ces hautes et étroites maisons, à pignons pointus, ayant auvents et perrons, étalant par-ci par-là les objets de son négoce, demeurait cette population travailleuse et animée, si vive dans ses couleurs, ses formes et ses gestes, qui fut pour Rembrandt une mine inépuisable de pittoresque et de vie. Il y acheta une vaste maison [1], la seconde du coin, bâtie en 1606, comme l'indique un cartouche en pierre portant cette date, qui se trouve au second étage. Elle avait quatre fenêtres en largeur et trois étages, sans compter le soubassement, et avait été construite suivant le style renaissance de ce temps,

---

1 On ne sait quand il prit cette demeure; ce fut après 1639, lorsqu'il demeurait encore sur le Binnen-Amstel; en 1642 il y demeurait déjà, ainsi qu'il résulte de l'acte de décès de Saskia.

en briques et en pierres de taille, avec des arcs plats au-dessus des fenêtres. Un fronton triangulaire couronnait la façade.

A l'aide de l'inventaire, qui en fut dressé, nous pouvons remeubler entièrement cette maison, qui existe encore. Montons les marches du perron. Nous arrivons d'abord dans le vestibule, qui au 17e siècle et dans les maisons bourgeoises avait aussi son mobilier. C'était un vestibule comme Pieter de Hooch en a peint [1]. Près de la fenêtre, les dalles étaient couvertes en partie par un petit plancher en bois de sapin ; à l'entour six chaises espagnoles, dont quatre garnies de coussins noirs. Vingt-quatre tableaux couvraient les murs, indiquant dès l'abord le goût du propriétaire. Il y avait, avec quelques têtes en plâtre, quatre tableaux de Brouwer, quatre de Lievens, un petit paysage de Hercules Seghers, et quatorze de Rembrandt, parmi lesquels des natures mortes, des *vanitas*, quelques paysages et une de ces belles chasses au lion, que nous avons admirées dans les eaux-fortes, un St. Jérôme (peut être un de ses premiers tableaux, de 1630).

Le visiteur admis dans l'antichambre avait de quoi s'occuper s'il devait un peu attendre. C'était le salon. Les murs étaient ornés de tableaux, dont quelques uns à beaux cadres dorés. On en voyait seize de Rembrandt, divers paysages, plusieurs études de maisons d'après nature, une *descente de croix*, grand tableau dans un beau cadre doré, une *résurrection de Lazare*, un *Christ flagellé* etc. Il y avait des Pinas, un *Tobie* de Lastman, des Lievens, des morceaux de Brouwer, de Seghers, de de Vlieger, même de Lucas van Leyden. Mais ce qui devait attirer alors surtout les regards ce furent quelques italiens, un

1 Par exemple au musée van der Hoop.

Palma Vecchio, un du vieux Bassano et même une tête par Raphael. Cette antichambre était meublée d'une grande table en noyer, couverte d'un tapis de Tournay, des chaises espagnoles à coussins en velours vert, une glace à cadre d'ébène et un rafraichissoir en marbre. Amis de la maison, nous entrons dans la pièce attenante derrière ce salon. Nous ne sommes plus chez un simple peintre, nous comprenons que nous sommes dans un vrai petit musée. Toujours des tableaux aux murs; des Rembrandt à profusion, *une vierge à l'enfant*, une esquisse d'un *crucifiement*, une *femme nue* etc., des figures de Brouwer, toujours des paysages de Seghers, de Persellis, des tableaux rarissimes de Aartgen van Leyden, une tête de vieillard par van Eyck et deux copies d'après Annibal Carrache. Ici l'on observe quelques ustensilles de ménage, et, ce qui indique que Rembrandt avait coutume de graver et d'imprimer ici, des abat-jour en carton et une presse en bois de chêne. C'est là qu'il s'occupait à tirer lui-même ces épreuves artistiques, qu'il renouvela sans cesse ses essais pour chercher soit ces tons argentins ou veloutés, soit les effets divers de ses feuilles immortelles.

La salle ou chambre de derrière s'annonce comme le centre du ménage. Il y avait une grande glace, une table avec un tapis brodé, des chaises à couvertures bleues, un lit à tenture bleue, une presse à linge en bois de cèdre, une petite armoire à linge du même bois. Mais l'homme qui vivait dans cette chambre était artiste et s'entourait encore ici d'objets d'art. Les murs étaient garnis de tableaux de Rembrandt, entre autres le tableau allégorique sur la *Concorde du pays*, une *résurrection* et une esquisse de la *mise au tombeau*, un *Ecce Homo* en grisaille; des morceaux de Seghers, Lievens, Lastman, Aartgen van Leyden; puis d'une vierge par Raphaël, d'un grand tableau

de Giorgione, *la Samaritaine.* Au premier, le maître avait ses ateliers et son musée. D'abord le cabinet d'art (de kunstkamer). C'était plus qu'on ne pouvait voir en une seule fois; tout était rempli et couvert de statuettes en porcelaine, en plâtre, en marbre; des empereurs romains, des bustes d'Homère, d'Aristote, de Socrate; des globes, des minéraux, des plantes, des coquilles, des oiseaux empaillés; ici des porcelaines de la Chine et du Japon, des armures et des armes curieuses, un bouclier attribué à Quintin Massys; là des moulages sur nature parmi lesquels un masque du prince Maurice; des verres de Venise, des éventails, quelques livres. Enfin près de soixante portefeuilles en cuir, remplis de dessins, d'études, de gravures et d'eaux-fortes du maitre lui-même et des principaux artistes italiens, allemands et hollandais; un véritable cabinet d'estampes.

Près de ce musée il y avait un petit cabinet, où se trouvaient quelques tableaux de Rembrandt, de Brouwer, de Seghers, d'Aartgen van Leyden, un petit tableau du fils de Fr. Hals, quelques moulages d'après A. van Vianen, et *une femme nue*, esquissée d'après nature par Rembrandt.

Il y avait encore à voir le petit atelier, divisé en cinq compartiments, rempli d'armes antiques, indiennes et turques, d'instruments de musique orientaux, de moulages sur nature, quantité de morceaux d'étoffes anciennes et curieuses et des plâtres d'après les antiques. On y remarquait déjà le Laocoon, peu répandu alors. Enfin le grand atelier où l'on trouvait encore quantité d'armes et de costumes indiens et autres et un enfant d'après Michel-Ange, et le vestibule où l'on voyait des peaux de lion, puis le petit bureau qui contenait encore dix peintures par Rembrandt.

Voilà non seulement tout l'attirail d'un peintre d'histoire,

mais le cabinet d'un véritable curieux, amassant tout ce qu'il pouvait accaparer et que Pels a bien peint lorsqu'il le décrit comme un homme : „qui par la ville courait chercher sur les ponts et aux coins des rues, sur les marchés, des cuirasses, des morions, des poignards japonnais, des fourrures qu'il trouvait pittoresques...."

Pour réussir à collectionner une telle masse d'objets d'art et de curiosité, il fallait la passion que Hoogstraten nous fait connaître quand il écrit qu'il avait vu donner par Rembrandt jusqu'à 80 rijksdaalders, pour une estampe (*Uilenspiegel*) de Lucas van Leyden. Sandrart raconte dans la vie de Lucas van Leyden, que „le célèbre Johan Ulrich Mayr lui a assuré qu'il avait vu donner par son maître Rembrandt à une vente publique 1400 florins pour 14 pièces de Lucas van Leyden, en belles épreuves, où se trouvaient *le Ecce Homo, le voyage de St. Paul à Damas, la grande mise au tombeau, la danse de la Madelaine* et autres."

On le voit, Michel-Ange, Raphael, Giorgione, Palma, Marc-Antoine, étaient connus de Rembrandt, aussi bien que Durer et Beham, que van Eyck et Lucas van Leyden et les vieux maîtres hollandais. Et même les antiques trouvaient un admirateur fervent dans ce peintre qu'on se plaisait et se plaît encore à représenter comme un original bizarre qui ne se souciait de rien hors de son propre art.

En vérité, la triste pièce qui nous dévoile la catastrophe du peintre, est en même temps la preuve incontestable de ses connaissances étendues et profondes concernant tout ce que l'art avait produit. Si donc Rembrandt a travaillé comme il l'a fait, c'est qu'il le voulut ainsi et non par ignorance.

Nous connaissons déjà plusieurs personnes qui fréquentaient sa maison, soit comme amis, soit comme amateurs. Le receveur Uyttenbogaert, le savant rabbin Menasseh, les

marchands d'œuvres d'art Abraham France et Clement de Jonghe. Au cercle plus intime appartenaient Coppenol, la famille Sylvius, son cousin Hendrik Ulenburgh, Eeckhout et Roghman, Ph. Koninck, qui avait épousé une Marguerite van Rijn, le poète Jeremias de Decker, qui était très lié avec le peintre, enfin plus tard le marchand Jan Pieterse Zomer, le premier collectionneur de l'œuvre gravé de celui qu'il nomma „*son ami spécial.*"

Les copistes de Houbraken appellent cela une conversation de gens de bas aloi. Si nous pénétrons dans la vie de famille, nous ne trouverons qu'une parfaite simplicité. Une vie sobre et régulière, remplie par le travail. Un ménage bourgeois et heureux, une femme dévouée. Le soir, le ménage se tenait apparemment dans la chambre de derrière, à la tenture bleue. Au fond on apercevait à peine le grand lit, la presse, le petit tiroir où la mère rangeait le linge des enfants. La lumière des chandelles laissait dans l'ombre une vingtaine de tableaux et quelques têtes d'antiques; elle se concentre, en vraie lumière de Rembrandt, sur les principaux personnages. A la grande table, on se figure Saske, assise, travaillant ou soignant un enfant et Rembrandt occupé soit à jeter sur le papier des esquisses légères à la plume, lestement lavées d'encre brune ou de couleurs, soit à graver une planche. Quelques fois Saske, assise en face, ou les amis, qui viennent les voir, se trouvent ainsi traduits sur le papier ou sur le cuivre, éternisés sans le savoir.

Pour cette vie de bonheur et de succès il vint un point culminant qui ne pouvait durer ni être surpassé. Nous avons vu la gloire de l'année 1642, c'est l'ombre maintenant qui s'élève. Saskia allait mourir. Saskia paraît avoir été souffrante vers l'été de 1642, elle avait le profil délicat et pensif qu'on lui voit sur le portrait à Anvers. Vers le

mois de juin son mal empira. Alors elle pensa à son mari et à leur enfant, et se hâta de prendre des mesures pour assurer leur sort. Le 5 juin à 9 heures elle manda le notaire Mr. Pieter Barcman et dicta ses dispositions, qui font preuve d'une vive sollicitude et d'une confiance entière à l'égard de son mari. Elle institua comme son héritier universel son fils Titus, mais à condition que son mari resterait, jusqu'à sa mort ou à de secondes noces, dans la possession usufruitière de tous les biens de la testatrice, pourvu qu'il ait soin de l'éducation de son enfant et lui donne en cas de mariage une dot comme il lui semblera convenable. En cas que Titus meure elle lègue tous ses biens à son mari Rembrandt van Rijn, en toute liberté, avec la seule réserve pour celui-ci, en cas de secondes noces, d'en céder la moitié à Hiskia van Ulenburgh, qui aura à donner quelques legs à sa famille. Le tout sans que Rembrandt soit tenu de donner à personne au monde un état ou inventaire des biens susdits, ni de donner aucune caution, ce dont elle exempte son mari expressément, „parcequ'elle a la confiance que celui-ci agira en ceci parfaitement selon sa conscience." Enfin elle exclut la Chambre des orphelins et stipule que les biens de l'enfant seront gérés par Rembrandt, son mari, qu'elle constitue tuteur et administrateur de son fils.

Quelques jours après avoir signé les dispositions dictées par son amour et par une confiance entière dons son mari, la jeune femme, qui n'avait que trente ans, mourut [1]. Le 19 juin Rembrandt accompagna ses funérailles vers l'Ancienne Église et retourna veuf dans sa demeure où il lui resta un enfant de quelques mois, mais d'où le rayon de soleil était parti.

---

1 Scheltema, *Redevoering*, p. 61 et 59 *Discours*, p. 69 et 66 a publié le testament et la notice de l'enterrement de Saske.

XIX.

ŒUVRES DE 1642—1646.

Entre 1642 et 1654 s'étend une troisième et grande époque de la carrière de Rembrandt, temps où seul dans sa grande maison, il fut privé des joies domestiques et chargé des soins d'un tout jeune enfant. Dans ces années l'homme disparaît presque entièrement, et nous ne voyons que l'artiste. Ordinairement sérieux, souvent rêveur, toujours à l'œuvre, son imagination paraît avoir été parfois assombrie alors par les ombres de la mélancolie. Si nous ne connaissions par les œuvres postérieures, autrement sublimes, nous dirions que c'était maintenant la plus belle période de son génie. Il subissait alors cette initiation à ce que la vie peut offrir de profondément douloureux et qui pour l'art devient souvent une cause féconde de beauté. Dès la *Sortie de la compagnie de Cock*, ses œuvres ne montrent que rarement cette placidité, ce jour serein d'une vie sans trouble. Elles reflètent les épreuves morales, non pas par aucune défaillance mais par une plus sérieuse profondeur; après 1650 elles prennent quelquefois un ton fauve, elles révèlent un sentiment rêveur, et souvent alors Rembrandt paraît avoir le „grain de sauvagerie" que Decamps se trouvait à lui même. D'autres causes peut-être sont venues aviver ce sentiment. Les œuvres des artistes retournés d'Italie, imprégnées du génie de ce pays et les tableaux italiens, venant

à se répandre chez les amateurs, les idées se modifièrent. On retournait au style italien. Une réaction contre le style de Rembrandt éclata alors et cette opposition monta bientôt comme une marée. Caractère de fer, le maître se raidissait contre le flot envahisseur et lui jetait de fougeux et sublimes défis.

Voilà, je pense, comment l'esprit et le cœur du grand artiste, qui devança son temps de deux siècles, déjà sérieux et rêveur par nature, furent encore attristés souvent par les circonstances. Alors un travail assidu et toujours en recherche de nouveaux trésors, était sa principale jouissance. Il ne pouvait arriver que les œuvres de cette époque ne reflètassent point la disposition de son esprit. Nous le remarquons dans le *paysage aux trois arbres*, peut-être dans tel de ses paysages mystérieux et sombres. Nous le retrouvons dans ses portraits de lui même, curieux documents autobiographiques. Je ne connais aucun peintre qui ait laissé tant de portraits de lui-même. Il s'est complu à faire à l'infini des variations et des fantaisies sur sa tête. Rarement ce sont de véritables portraits, mais ils sont loins aussi d'être fictifs. Ces portraits nous retracent souvent ce qui occupait l'inspiration du maître, ou dépeignent divers côtés de son caractère. Quelques fois ce sont de simples études de physionomie. Variant le thème à l'infini, il se montre la face couverte d'ombre, éclairée par un contour lumineux ou par des reflets; riant, sombre, faisant la moue, la bouche ou les yeux ouverts; tantôt plein de joie, lorsqu'il tient Saske sur ses genoux et le verre à la main; tantôt, avec toute l'audace et la conscience de son génie, il vous regarde d'un regard perçant; une autre fois il semble un grand seigneur avec ce port altier et toute cette élégance qu'il dédaignait ordinairement pour lui-même, mais qu'il sut, lorsqu'il le fallait, prêter à ses personnages.

Souvent il se plaisait dans une certaine singularité — pour ne pas dire excentricité. Outre la face, les accoutrements divers en font preuve. Étoffes pittoresques, jet précieux et étrange des draperies, robes fourrées et chamarrées d'or, chaînes et pierreries, toques garnies de plumes et d'aigrettes, casques, hausse-cols et cuirasses, tout lui sert. Tantôt il porte un sabre flamboyant ou un oiseau de proie, tantôt un drapeau. Qu'y avait-il de réel dans ces fantaisies? Rembrandt était un homme robuste, d'apparence assez ordinaire, et ayant une tête grosse, pas belle, mais remarquable dans ses moments d'animation. Alors on dirait la tête d'un lion, entourée de sa crinière flottante, tellement elle est fougueuse. Le nez est gros; la bouche grande et ordinaire mais la barbiche et la moustache frisante, tirée horizontalement et la fermeté avec laquelle les lèvres sont closes, prêtent à cette partie du visage un caractère fier et grand. Cette bouche ne se contournera pas pour des compliments. L'expression n'est pas moins dans ses yeux perçants, puissantes machines de l'imagination qui travaille ce que les yeux lui livrent de formes, de mouvements, de couleurs et de lumière.

Tel nous le montrent deux belles eaux-fortes de 1638 et de 1639. Ces deux pièces sont les types du portrait de Rembrandt dans la plénitude de son succès et de son bonheur.

Jusqu'en 1642 la vie déborde avec tout ce qu'elle a de fantasque, de bizarre, d'imprévu, d'heureux. Mais alors tout change. Dans les eaux-fortes de 1638 et 39 déjà le sérieux commence à se montrer sur le visage. Après 1643 les portraits peints et gravés cessent pour quelques années. Seule en 1648 apparaît une eau-forte remarquable. C'est là un vrai portrait de l'homme tel qu'il était réellement. L'amour des beaux costumes, des toques, des robes brodées, des travestissements est passé; plus de moustache

altière ni de cheveux flottants. Il s'y donne dans toute la simplicité d'un bourgeois ordinaire. Les cheveux sont coupés, la moustache peu fournie. Un grand chapeau couvre la tête; nul ornement à son simple juste-au-corps. C'est ainsi qu'on le voit de face, assis à sa fenêtre, dessinant sur une feuille posée sur quelques livres arrangés en pupitre. Il vous regarde, et ce regard perçant fait seul reconnaître le maître qu'on ne retrouvait plus dans le costume. Ce regard scrutateur et intense n'a pas faibli. L'homme était blessé, l'artiste était toujours debout, toujours grandissant.

En 1643, Rembrandt acheva une œuvre dont la touche et le coloris se rattachent directement à la *Sortie des arquebusiers* et aux portraits de femme qui se trouvent à Cassel et à Berlin. C'est *la toilette de Bethsabée*, une œuvre de première qualité, appartenant au cabinet de M. Steengracht. La disposition de la scène et de l'entourage rappelle les *Susanne*. C'est un réduit ou grotte avec un bassin rempli d'eau, auquel conduisent des marches en pierre, au premier plan à gauche. A droite, la scène est occupée par un mur entouré de feuillage. Les bords du tableau sont enveloppés dans des ombres chaudes et vagues, formant un entourage et un fond sur lesquels se détache une figure éblouissante de lumière. Dans le lointain, un ciel d'un bleu grisâtre, et le palais du roi, avec une espèce de temple rond dont la coupole est légèrement éclairée; l'architecture est celle qui se retrouve dans l'œuvre de Rembrandt, par exemple dans les *Susanne*. Sur la plate-forme, se voit David regardant la toilette de la belle. Car c'est à sa toilette que sont occupées les deux femmes qui la soignent. Toute la lumière, une lumière chaude, vive, mais mordorée et assourdie, est réservée pour Bethsabée.

Elle est assise sur un riche tapis, entièrement une, sauf une piéce de linge sur la cuisse droite; à sa droite est une table avec une aiguière et un plat splendides. Elle pose la main droite sur la table, et porte la gauche vers le sein droit. La jambe gauche est un peu ramenée en arrière, la droite est étendue, et une servante accroupie lui soigne les ongles du pied. Cette personne est dans l'ombre; sa tête est couverte d'un capuchon noir, posé sur une draperie de couleurs variées; son vêtement est d'un brun violet. Derrière Bethsabée est une servante debout, également dans une ombre vague et transparente comme celle de la *Sortie des arquebusiers*. Elle peigne les larges flots de cheveux dorés, qui tombent le long des épaules de sa maîtresse. Dans le coin droit du tableau sont assis deux paons. Tout ce coin est noyé dans des ombres et des couleurs mystérieures, relevées seulement par un peu de lumière jaunâtre derrière les paons. La Bethsabée seule est illuminée de cet éclat de lumière dont Rembrandt savait faire valoir tous les charmes. Elle n'est pas belle encore dans le sens de la statuaire, ou du dessin italien. Elle rappelle entièrement de type des *Susanne*, surtout de celle sur le tableau de Reynolds. Le corps est assez grêle. Mais comme chair, comme modelé, comme vie, elle est superbe dans sa couleur dorée, qui l'élève dans le domaine du beau. L'harmonie des teintes et du ton général est sublime; une couleur de bronze et d'or, mariée à des nuances de violet, de brun, de jaune ocré, enveloppe le tout dans dans une gamme chaude, poétique, mystérieuse. Le faire encore rappelle en tous points celui de la *Sortie;* c'est sur une échelle plus petite, la même manière vague, moelleuse, insaisissable.

Pour bien voir ce tableau, il faudrait le mettre dans une lumière intense, afin que l'œil pût pénétrer les ombres,

ainsi que Rembrandt le recommandait à plusieurs reprises.

La couleur et le style de cette période se retrouvent dans une très belle œuvre de 1643 (au musée de Dresde), une vieille femme qui pèse de l'or, sujet qui rappelle les vieillards pesant des pièces de monnaie, de Lucas van Leyden et de Massys. Elle est assise devant sa table à tapis rougeâtre, brodé de fleurs, sur lequel sont des pièces d'or et d'argent, des pierres fines, un livre, une boite etc. Dans une armoire près d'elle on remarque une coupe d'or et un coffret ciselé. Le bras droit est levé et tient une balance, dont l'un des plateaux est triangulaire; la main gauche tient une pièce d'or. La tête est couverte d'un voile jaunâtre glacé de gris, pendant sur les épaules, la robe est de brun violacé; la manche, sortant d'une pelisse bordée de fourrure, est terminée au poignet par une mince bande brochée d'or. Toutes ces couleurs, rompues et assourdies, sont dans une belle harmonie, tranquille et vigoureuse. La lumière éclaire de côté le visage, plein d'expression et supérieurement modelé, le voile, et longe le contour du bras levé. La touche est large, empâtée, comme dans les parties brossées de la *Sortie*.

La femme est une de celles qui tenaient des comptoirs et des dépôts de prêts, dont le métier a depuis passé aux monts-de-piété. On s'en servait aussi pour la taxation d'objets de valeur [1] et des pièces d'or, qui n'avaient pas de cours fixe.

Quelques portraits remarquables portent la même date et le cachet du style de cette période.

Un des plus extraordinaires est celui de Machteld van

---

1 Dans l'acte de séparation de l'héritage de la mère de Rembrandt, il est parlé de l'évaluation des joyaux et objets de valeur qu'on fera faire par Neeltgen Francken. — On a nommé cette peseuse d'or la mère de Rembrandt, mais assurément ce n'est pas elle.

Doorn, l'épouse de Martin Day [1]. De grandeur naturelle et en pied, la dame est vue debout, de trois quarts. La tête est légèrement inclinée et tournée vers le spectateur, et tandis que la main droite lève un éventail en plumes noires, attaché par une chaîne d'or à sa ceinture ornée d'une rosace blanche, le bras gauche avec une main délicate et peinte à merveille tombe le long du corps et soulève un peu la robe. Elle a les cheveux chatains, relevés en grosses touffes frisonnantes autour de la tête; elle porte une petite coiffure ornée de perles d'où pend un voile noir; des perles en profusion aux bras, au cou, à l'oreille. Sur la tempe gauche une mouche. La robe est de soie noire mouchetée; une grande et épaisse collerette en guipure couvre le buste. La jupe laisse voir un joli petit pied (trop petit à la vérité), coquettement chaussé de satin blanc. Ce petit soulier est si finement détaillé, que le peintre a observé les points cousus là où ils étaient en lumière et là où ils étaient dans l'ombre. La dame avance le pied par le mouvement qu'elle fait en descendant quelques marches qui se trouvent derrière elle et qui fournissent au peintre un motif pour y faire trainer sa robe. Le fond se compose de gris et des tons verdâtres d'un rideau qu'on remarque à peine. Quoique cette femme ne soit aucunement belle, elle est d'une distinction princière. Les princesses des peintres les plus élégants, n'ont pas plus de tournure.

Toute la figure est foncée dans son costume noir, hormis le haut du corps. Mais ce noir, ainsi que le gris et le

---

1 Voir pour le portrait de Day à l'année 1634. Après leur retour du Brésil, en 1642, Day et son épouse se fixèrent dans une maison de campagne à St. Maartensdijk. Il est remarquable que madame Day, dont la tradition rapporte qu'elle était enceinte, lorsque ce portrait fut fait, ce dont effectivement elle y a l'air, — que madame Day donna le jour à un enfant en Mars 1643. Elle mourut 1646. Tout concourt donc à admettre la date 1643 pour son portrait.

vert du fond et des dalles, ont des dessous chauds, qui en diverses parties en brisent la froideur et en ravivent le ton. Mais tout cela n'est que l'entourage nécessaire qui fait valoir le charme indescriptible de la partie lumineuse, la tête, le buste avec sa guipure, et les mains. La gauche, qui pend, est ingénieusement reliée aux clairs par la grande manchette, dont les bouts se relèvent et se courbent comme des feuilles d'acanthe, et par la rosace blanche de la ceinture. Je n'ai pas de paroles pour exprimer la superbe beauté de cette partie lumineuse. La tête, dont le front un peu penché reçoit la lumière, est généralement claire; les ombres de la joue gauche étant dissipées par les reflets venant de la guipure. Elle est vivante et expressive au-dessus de tout et on oublie sa laideur. Puis, quelle main fine et nerveuse, peinte dans des tons d'or et légèrement bruns dans les ombres! Et puis quelle peinture que cette collerette en guipure, faite d'on ne sait quoi, dont les paquets de dentelles sont molles comme de la neige, mais chaudes et dorées! Tous ces clairs si savamment reliés sont recouverts de cette patine dorée, dont on remarque également le charme dans la *Saskia à l'œillet* de 1641, dans le buste de femme à Cassel, dans la *Bethsabée* de M. Steengracht, de 1643. Tout cela indique incontestablement que cette toile appartient à cette période. Quoique Smith en mentionne la date (1643), elle n'a pu être trouvée jusqu'ici; mais il est impossible de ne pas voir la grande différence de ce portrait avec celui du mari, qui date de neuf années auparavant. On n'a qu'à comparer la peinture de la collerette en dentelle de Day avec celle de sa femme, pour s'assurer de la distance qui les sépare.

D'autres portraits superbes se trouvent encore chez M. de Seillières, un *monsieur et une dame*. Celle-ci tient un éventail, motif que Rembrandt affectionna, d'une main

qui repose sur le dos d'une chaise. La tête a du charme et une expression profonde et décidée. L'homme qui tient un chapeau à plumes rouges et projette une main en avant est supposé être un amiral. Tous ces titres sont fort peu fondés. On a qualifié bourgmestre une foule de personnages de Rembrandt, dès qu'ils avaient seulement un peu de ventre et portaient un manteau et un feutre. On en a baptisé d'autres des noms de Hooft, Tromp, Cats etc., sans aucune preuve. Si l'homme tient un couteau, voilà le cuisinier de Rembrandt. On est allé jusqu'à nommer son oncle, sa tante, sa fille, son ami, sa servante, son doreur, son fabricant de cadres! [1] Point d'amiral donc, mais tout bonnement quelque riche patricien.

Rembrandt paraît avoir eu cette année encore la pratique des gens distingués. Car voilà un autre couple, *l'homme au faucon* — ne serait-ce pas le *grand veneur* de Rembrandt? — et sa compagne.

Ces brillants portraits se trouvent chez le marquis de Westminster; l'homme et la femme sont jeunes; lui, un seigneur aimant la chasse, est vêtu d'un habit vert foncé et une gibecière pend à son côté par une chaîne d'or. Sur sa main gauche est perché un faucon qui étend les ailes. La dame, jolie blonde, est coiffée d'un bonnet garni de plumes et de pierreries et porte un manteau brodé et un riche collier. Les mains sont croisées et la gauche tient un éventail.

Au même genre de portraits semble appartenir un très

---

1 C'est ainsi que les écrivains étrangers nomment ordinairement toute femme bourgeoise dans un tableau du 17e siècle une *frisonne*. Pourquoi frisonne? La Frise est une des provinces des Pays-Bas, ainsi que la Hollande, la Gueldre etc. C'est comme si nous Hollandais parlions de bordelaise ou de marseillaise, là où il n'y aurait qu'une femme française. Le nom est d'autant plus fautif que la Frise avait son costume particulier.

beau portrait de la collection Seillières, nommé à tort le *bourgmestre Six*.

Tout ce que Rembrandt a prodigué d'élégance, de distinction dans ces portraits, suffirait à anéantir les sottises qu'on a débitées sur son goût grossier, son manque de distinction et d'idéal etc. Remarquez y encore une expression de vie, de caractère admirable et une exécution magistrale, et on n'hésitera pas à les placer à côté de ce qu'il y a de plus parfait dans ce genre.

Ce qui nous frappe incessemment dans l'œuvre de Rembrandt, c'est la spontanéité de toutes ces peintures. Chaque œuvre est un produit de forces vivantes, agissant pour ce moment. De là jamais de formule, jamais de manière fixe. Quand on a peint des centaines de têtes humaines, quand on possède au plus haut degré tous les secrets de la palette, on arriverait facilement à peindre pour ainsi dire les yeux fermés. Une quantité d'artistes, fort remarquables d'ailleurs, se sont habitués à un style, une manière de peindre. C'est ainsi qu'il est des écrivains qui ont un bon style, mais toujours le même. Au contraire Rembrandt a peint autant de portraits que pas un et il trouve à chaque individu la manière de le traduire, qui lui convient. Quelle immense variété de nuances dans la longue galerie de ses personnages, depuis la manière minutieuse des premiers vieillards, la peinture serrée et calme de Kalkoen, Coppenol etc., aux tons profonds, chauds et mûris du *Doreur*, de la *Saske à l'œillet*, à travers les tons bronzes et dorés de 1642 et 43, les fauves après 50, jusqu'aux hardiesses brossées du *Six*, aux chaleurs carminées du *rabbin* à Dresde, à l'exécution audacieuse des *Syndics*, à la furie des portraits au musée van der Hoop et à celui de Brunswick.

Dans cette année 1643 Rembrandt venait d'achever les

beaux portraits que nous venons d'examiner. On eût pu croire que ces couleurs une fois sur sa palette y resteraient. Point du tout. De ces portraits élégants on passe à une tête où il est encore plus franc et monte sa gamme. C'est un buste du docteur Daniel Heinsius, l'historien en titre de sa majesté le roi de Suède, le professeur d'histoire à l'académie de Leiden. Il avait 63 ans. Ce n'est pas un seigneur, c'est un homme d'étude. Il est dans un costume noir, simple, avec un petit col rabattu d'un blanc jaunâtre; la tête ombragée par le large bord du feutre noir. Dans la face, avec une petite moustache et une barbe légèrement indiquée, le coloris est poussé à une gamme audacieuse d'orangé. Les ombres foncées sont d'un rouge brun; sur la joue les ombres grises et gris brun laissent percer le jaune orangé de la chair. La joue droite qui reçoit la lumière est fortement empâtée de couleurs, qui du jaune clair montent au jaune chaud, au jaune orangé, à l'orangé.

La touche ample et large a posé ces couleurs hardies côte à côte sans les fondre, à la manière du tambour de la *Sortie* et de la tête de vieillard de la collection van Brienen. Tout cela, exagéré de près, fait un effet superbe à distance. C'est encore une de ces pièces que le maître désirait avoir suspendues „de manière qu'on les vît à distance." Tête superbe pleine de relief et de vie et qui va vous parler. Réalité surprenante, résultant d'une exagération du réel [1].

Plusieurs portraits encore datent de cette année; entre autres un buste du peintre [2] qui montre le type du por-

1 Je parle de ce portrait tel que je l'ai vu et décrit sur le lieu même, il y a quelques années. A la vente de la collection de Kat en 1866 je l'ai revu.... tout le charme a disparu. Les tons chauds refroidis, la patine dorée abimée, la joue et le front couverts de taches de blanc et de gris comme moisies. Que peut-on avoir fait à cette belle peinture?

2 Au prince Henri des Pays-Bas.

trait de 1637 au Louvre, et où le peintre, avec une touche un peu vague, a encore cherché un effet de lumière reflètée sur le visage.

Après tant de peintures, nous ne pouvons être étonnés de ne trouver cette année que peu d'eaux-fortes. Le *cochon* et *le paysage aux trois arbres* sont deux chefs-d'œuvre dans leur genre. Le *cochon* témoigne de la science profonde du maître dans le maniement de la pointe. Quant au superbe *paysage aux trois arbres* nous en parlerons à l'occasion des paysages du maître.

A la date de 1644, nous trouvons la célèbre *femme adultère.* Ce tableau est conçu et exécuté dans le style dont le *Siméon* est le prototype. Nous retrouvons ce même caractère dans une série de pièces empruntées à la bible: le *Lazare*, le *Samaritain*, la *descente de croix*, la *mise au tombeau* et les autres sujets des évangiles au musée de Munich [1].

L'ordonnance de la *femme adultère* est admirablement conçue. Au milieu, la malheureuse femme pleure à genoux. Tout peint l'ignominie de sa position. Un soldat romain la tire par son manteau; au milieu d'une foule curieuse, insolente, sans pitié qui l'entoure et l'insulte, un de ces durs et orgueilleux Pharisiens invoque contre elle la loi de Moïse. Deux autres personnages, dont l'un a l'air d'un prêtre et l'autre d'un grand seigneur coiffé d'un turban à aigrette, regardent en curieux ce spectacle qui ne les émeut guère. Contrastant avec ces puissants et superbes personnages, un homme seul, couvert d'une simple robe et pieds nus, se trouve devant eux. C'est à ses pieds que

---

1 Ils se rapprochent encore par les dimensions et la forme cintrée que Rembrandt adopta souvent pour ces tableaux de cabinet.

la femme se prosterne, c'est de lui qu'elle implore le secours contre les „sépulcres blanchis", qui l'accusent. A côté de Jésus est un des apôtres, pieds nus également et habillé comme un homme du peuple. La scène a lieu dans l'intérieur d'un vaste temple à colonnes et voûtes. Derrière le groupe principal, se trouve un escalier, avec les deux colonnes *Jachin* et *Booz*, que gravit la foule qui se dirige vers un autel resplendissant d'or, devant lequel est assis le grand-prêtre.

„Une lumière sourde, une lueur qui n'a pas de nom, comme dit M. Ch. Blanc, éclaire et enveloppe le tout dans une harmonie mystérieuse." La magie du clair-obscur seconde admirablement l'idée. Il existe une grande analogie entre ce tableau et le *Siméon*. Une grandeur et un mystère pareils le remplissent. C'est un temple semblable, d'une architecture moitié romane, moitié de fantaisie; un rideau s'étend aussi vers le haut. Le groupe principal est éclairé comme celui du *Siméon*, par une lumière qui entre à gauche, un peu d'en haut; elle frise les têtes des apôtres et la partie supérieure de la figure de Jésus, dont le costume est jaunâtre, inonde la femme vêtue d'une robe jaune, puis, derrière elle, éclaire le contour du personnage au turban et le visage du prêtre à côté de lui et enfin va s'amortissant sur le pavé du temple. Une dégradation savante relie cette partie éclairée, dont la note la plus haute se trouve dans le vêtement jaune de la femme, aux groupes sur l'escalier et aux lueurs dorées de l'autel. Tout le fond est noyé dans de chaudes pénombres [1].

Si tout cela rappelle le système du *Siméon*, il y a un point notable où la composition en diffère. C'est qu'il n'y

---

1 Le tableau qui avait noirci, a été restauré dernièrement suivant le procédé de M. Pettenkofen. Il se trouve dans la Nat. Gall. à Londres.

a pas de remplissage, pas de repoussoir au premier plan. Rembrandt paraît avoir quitté ici cette méthode convenue, et il me semble qu'il a bien fait. Le groupe y gagne en grandeur et devient principal au lieu d'être secondaire.

A *Blenheim palace* on voit le même sujet avec cinq figures, peint, à ce qu'il paraît, postérieurement, d'une manière large et magistrale. Là, la pécheresse en pleurs se trouve à gauche et l'un des accusateurs lui arrache rudement son voile de la tête. Du côté opposé, Jésus, vêtu d'un habit brun, les mains jointes, écoute l'accusation.

Une autre composition, contenant onze figures, est chez lord Overstone. Jésus y montre sur le pavé les mots rapportés par l'évangeliste, écrits en Hollandais. C'est une esquisse légère de petites dimensions, admirable comme composition et comme effet de clair-obscur. Un grand et beau dessin à la plume et lavé à l'encre brune, d'un ton et d'un effet superbes, se trouve dans la collection de M. J. de Vos Jz.; il se rapproche du tableau de la *National gallery*, par sa composition pleine de figures et le grand édifice où se passe la scène.

Parmi les portraits de cette année, nous distinguons en premier lieu celui que possède M. E. Pereire à Paris. Dans la galerie Fesch, il était appelé *Juste Lipse*. La description donnée par l'auteur du catalogue de cette galerie, le livre des *Institutiones Calvini*, auprès du personnage, me donnèrent un soupçon qui me fit écrire en marge de mes notes: Sylvius? Maintenant que je l'ai vu, je ne doute plus. C'est bien lui. Il a le costume, les cheveux, la moustache, la barbe bifurquée des deux portraits à l'eau-forte de Sylvius. C'est la même physionomie pensive, ce sont les traits accentués, secs, profonds, ce sont la bouche et le nez mêmes de Sylvius. Les portraits de Rembrandt

nous charment ou nous intéressent alors même que nous ne connaissons pas le nom de ceux qu'ils représentent; cependant il s'y ajoute une valeur historique quand nous sommes en état d'en nommer les originaux.

Ce magnifique portrait porte la date 1644 et le ministre décéda en 1638. Mais nous savons que, outre l'eau-forte de 1633, Rembrandt en fit une encore en 1645. C'est donc deux fois après la mort de Sylvius que le maître fit son portrait, soit de mémoire, soit d'après des études.

Il existe une esquisse à la plume et à l'encre brune qui peut avoir servi pour le portrait peint de Sylvius. J'en trouve la description dans le catalogue d'une collection de dessins „principalement de Paul Rembrandt van Rijn," rédigée par M. Frenzel en 1837 [1] „Un savant ou un écrivain, assis dans un fauteuil, portant une large barbe, et coiffé d'une petite calotte, feuillette un livre de la main gauche. Il a quelque ressemblance avec Sylvius. Sur le dos de la pièce est une inscription hollandaise de la main de Rembrandt, difficile à déchiffrer." Nous en recommandons la vérification aux chercheurs allemands.

Sylvius nous est connu dès 1633. Ici c'est la même face anguleuse et sillonnée par l'étude, mais en 1633 il avait une expression plus douce. On dirait que le livre de Calvin qu'il vient d'étudier reflète sur cette face toute la sévérité et la rigidité de sa théologie. Sylvius, portant un habit foncé à collet montant qui soutient la collerette à plis larges et souples, et couvert de sa simarre fourrée de couleur foncée, est assis dans son fauteuil de cuir à clous dorés, devant sa table d'étude où sont une écritoire et plusieurs livres, dont l'un avec le titre *Institu-*

---

1 La vente publique de cette collection n'a pas eu lieu, parce que la collection entière passa au roi de Saxe.

tiones Calvini; la main gauche tient une feuille du grand in-folio posé devant lui, la droite à ôté les lunettes et repose sur le bras du fauteuil; la plume est posée derrière l'oreille, et le savant qui vient de lire, relève la tête et regarde droit devant lui, une tête illuminée par le reflet magique de Rembrandt, qui la fait vivre et exprimer les pensées profondes qu'elle rumine. C'est un portrait extraordinaire comme peinture de l'âme, telle que ce grand maître avait le secret de le faire. Il fascine et impose. On ne se détache qu'avec peine de ce regard, pour étudier le reste de la peinture. Le ton général est dans une gamme d'un brun chaud, le coup de brosse a cette largeur et cet empâtement qu'on remarque dans la *Sortie.*

Le pendant de ce portrait est décrit par M. George dans le catalogue Fesch. La dame âgée, qui dans mon hypothèse serait la femme de Sylvius, est assise dans un fauteuil de maroquin rouge et tient un mouchoir. Elle est coiffée d'une cornette à barbes d'où s'échappent quelques rares cheveux blancs. Le reste du costume se compose de la collerette à tuyaux et d'une robe de soie noire avec des manchettes. Derrière le fauteuil, une table couverte d'un tapis rouge et sur laquelle est un livre fermé. Jamais, dit l'auteur de cette notice, plus parfaite reproduction de la nature n'a frappé nos regards. L'admirable facture est au-dessus de tout éloge. La tête est exécutée avec la plus grande finesse; elle s'arrondit et se modèle avec une force surprenante. La touche est caressée, le pinceau gras, moelleux et fortement empâté. Mais ce qui excite au plus haut point l'admiration, c'est la beauté et la vérité des teintes. On les retrouve encore ici appliquées les unes sur les autres, elles ont été si peu tourmentées, qu'elles conservent toute leur fraîcheur.

On assigne aux portraits de Berchem et de sa femme

la date 1644. Le portrait du premier est une peinture très libre et très rapide, selon M. Blanc, celui de la femme est très fini et rappelle la mère de Six. Berchem y paraît âgé de 56 ans selon Smith, de 45 seulement selon M. Blanc. Cela ne concorde pas avec la date de sa naissance, qui est 1620. [1] Il y a donc erreur soit dans l'âge, soit dans le titre, soit dans la manière dont on a relevé la date. Les 4 ont souvent donné lieu à des méprises; tracés au pinceau les 4, les 7, les 5 se ressemblent dans l'écriture de ce temps. On pourrait aussi élever un doute sur le retour d'Italie de Berchem en 1644. Je ne fais que poser des questions; le seul moyen de les résoudre, — voir les tableaux — me manque. [2]

Je pense que nous pouvons conclure de ces portraits aux relations amicales des deux artistes. Claes Pietersen Berchem [3], qui demeurait à Haarlem au moins jusqu'en 1670, était comme Rembrandt un curieux, collectionnant des tableaux, des dessins, des estampes, dont la vente se fit à sa mort en 1683. Le marchand d'estampes J. P. Somer a raconté à Houbraken que Berchem paya *f* 60 *le massacre des innocents* d'après Raphael. Voilà donc des points de sympathie avec Rembrandt.

Celui-ci exécuta encore quelques portraits dont on peut trouver la mention dans notre catalogue.

En fait d'eaux-fortes datées nous n'avons que deux paysages.

De l'année 1645 nous avons trois petites compositions,

---

1 V. d. Willigen Haarl. Schilders.

2 Il paraît que Rembrandt a fait un autre portrait de Berchem, tenant son livre de dessin. C. Turner a fait une gravure avec ce titre.

3 Son père se nommait Pieter Claesz. sans plus. Etait-il aussi de la famille des Claes alliée aux van Rijn?

le *denier de César* et deux *Sainte famille.* L'une de ces dernières, au musée de Berlin, est une belle esquisse et représente l'ange, habillé d'une tunique blanche et aux ailes étendues, avertissant la sainte famille de s'enfuir. Marie, couverte d'une robe bleue, et Joseph sont couchés sur la paille dans une étable, où l'on voit deux bœufs. Tout est dans l'ombre, mais derrière eux apparaît la figure lumineuse de l'ange. C'est peint largement et d'un effet piquant.

Un délicieux tableau de cabinet, dans le genre du *ménage*, au Louvre, se trouve à l'Ermitage. C'est un intérieur simple; Marie est assise devant l'âtre où se trouve une marmite. Elle suspend la lecture d'un grand livre posé sur ses genoux pour lever le rideau du berceau placé à côté d'elle et regarder son enfant qui dort. Au fond Joseph, façonnant à la hache un morceau de bois. Quelques jeunes anges se montrent dans le haut du tableau. Cette belle pièce d'un ton doré, d'un clair-obscur admirables, est peinte d'une touche magistrale. Le coloris de la couverture du berceau reproduit cette note d'un rouge vif dont Maes affectionna l'effet.

La collection Chatsworth en Angleterre contenait une belle esquisse dessinée, ayant servi à ce tableau ou à celui du Louvre, et le musée Boymans un rapide croquis qui représente également Marie, mais occupée au rouet, tandis que Joseph façonne un morceau de bois.

Un joli petit tableau de genre (au musée de Brunswick) semble appartenir à cette même période. C'est un jeune étudiant incliné sur sa table, près d'une armoire renfermant ses livres. Beau morceau, d'une couleur brun-clair et d'un ton vigoureux. Le jeune homme, qui porte un grand bonnet dit *mézétin*, est une figure très répandue dans l'œuvre et l'école de Rembrandt; nous le retrouvons par exemple

dans le tableau de Sal. Koninck, *Jésus appelant Mathieu dans la maison du centurion*, au musée de Berlin.

Sont-ce des portraits, des études ou des sujets composés que ces deux figures de *femme à la fenêtre*, dont l'une se trouve à la *Dulwich gallery?* Presque toujours les portraits de Rembrandt ont l'intérêt de tableaux et ses études sont si consciencieuses et achevées qu'elles semblent des portraits.

La *jeune femme* de la galerie Dulwich repose les deux bras sur le battant inférieur d'une porte. Une autre peinture semblable représente une jeune femme pâle et délicate, portant un bonnet rouge, qui repose le bras gauche sur l'appui d'une fenêtre, tandis que la droite écarte un rideau rouge.

Un superbe portrait de *vieux Rabbin*, dans la collection Suermondt, porte encore la date 1645. Je range dans cette même année le tableau représentant *Nicolaas Pancras* offrant un collier de perles à une dame qui regarde sa toilette dans un miroir. Cela m'a l'air d'un fiancé offrant une parure à sa fiancée, ou encore d'un jeune couple. Or ce monsieur se maria en 1645 [1]. Enfin le portrait d'*Éléasar Swalm* ou *Swalmius*, de 1621 à 1651 ministre protestant à Amsterdam, paraît, eu égard à l'âge du personnage (né vers 1580), appartenir à cette époque. Le tableau, dont j'ignore les destinées, est connu par la belle gravure de Suyderhoef. J'en ai trouvé au musée de Dresde une esquisse dessinée par Rembrandt à la pierre noire.

Les eaux-fortes sont plus nombreuses cette année. Nous y trouvons un *repos en Égypte*, Marie et Joseph, qui,

---

1 Une pièce de poésie latine de van Baerle sur le mariage de Nicolaas Pancras et Petronella de Waart, commence par une allusion à l'incendie de l'Église Nouvelle à Amsterdam, qui eut lieu en 1645 : *Perdiderat sacros ferales flamma penates* etc. Miscell. lib. II.

avec cet intérêt inépuisable des parents, contemplent l'enfant, dont elle lève doucement le voile; composition d'un sentiment naïf et charmant et d'une justesse de dessin admirable, qui n'est laissée sur le cuivre qu'à l'état d'ébauche au trait. C'est comme un rêve qui commence à devenir visible.

Deux paysages: le *pont de Six*, joli croquis d'après nature, bien connu; et la *vue d'Omval*, village aux environs d'Amsterdam. Dans cette dernière pièce les broussailles à gauche sont plus faites; et on y distingue dans l'ombre du taillis deux figures assises, une femme et un homme, qui paraît lui poser une guirlande sur la tête. Cette jolie pièce est une des preuves de l'élégance et de la sûreté de dessin de Rembrandt. Le tronc noueux du saule, ses branches dégarnies, les plantes du premier plan, le lointain avec le village et les navires, tout cela est gravé d'une pointe spirituelle et dessiné de main de maître.

Nous passons les autres pièces pour ne remarquer encore que le portrait de Sylvius, qu'il doit avoir gravé de souvenir. Il représente le prédicateur dans une ouverture ovale, dont sort la main droite, qui s'avance comme si le personnage vous adressait la parole. La pièce est remarquable par la délicatesse du travail, par le clair-obscur, et une grande expression de vie. Scriverius lui a consacré les vers latins qui se trouvent sous le portrait.

L'année suivante, 1646, Rembrandt acheva une œuvre qui fit partie du cabinet de Jan Six, *Abraham recevant les anges*, dont la composition est selon Smith pareille à celle de l'eau-forte, de 1656 [1]. C'est un petit bijou, dit Smith,

---

1 Est-ce que dans la date du tableau le 4 serait aussi un 5?

et librement esquissé. Le peintre traita une autre fois ce même sujet dans un tableau qui est à l'Ermitage.

Dans cette même année, le cabinet du stadhouder s'accrut de deux compositions, qui firent suite à celles que ce prince avait déjà du peintre, ce sont l'*adoration des bergers* et *la circoncision.*

Une autre *adoration*, celle de la *National Gallery*, me semble antérieure. La lumière se concentre sur l'enfant Jésus, tandis qu'un berger agenouillé dans l'ombre fait repoussoir pour le groupe principal. Cette belle composition, comprenant onze figures, d'un coloris et d'un effet vigoureux, est peinte d'une touche large, comme une esquisse achevée. Elle ne montre pas la recherche des costumes extraordinaires, tout y est d'une grande simplicité.

Le tableau que le peintre fit pour le prince Frédéric Henri, et qui est actuellement à Munich, diffère du précédant. Dans l'étable, l'enfant Jésus est couché sur la paille, et la Vierge le découvre, tandis que Joseph l'éclaire d'une lampe.

Ce groupe est le principal. Deux bergers et une vieille sont à genoux, adorant l'enfant. Plus loin plusieurs figures debout, parmi lesquelles une petite fille regardant avec attention et un berger tenant une lanterne. Au fond, le bœuf et l'âne et plus haut un coq et une poule juchés sur un appentis. Ici les personnages ont les costumes pittoresques habituels chez Rembrandt.

Ce tableau est peint librement, par touches rudes et à effet. L'expression cependant et le ton sont très finis et la rudesse, qui l'a fait regarder comme une esquisse, n'est qu'apparente.

Le second tableau du prince était une *circoncision;* sujet que Rembrandt a traité plusieurs fois, également à l'eau-

forte. Nous en trouvons diverses compositions dans les catalogues de ventes et de collections.

Une ordonnance du prince, du 29 novembre 1646, nous fait connaître que Rembrandt reçut pour ces deux tableaux 2400 florins, somme fort considérable qui est le double de ce que Frédéric Henri lui donna en 1639, et qui surpasse de beaucoup ce que ce prince paya ses autres tableaux [1]. En 1645 il n'avait payé que 2100 florins deux grands tableaux de Rubens.

On remarque parmi les eaux-fortes quelques études d'académies, gravures superbes de modelé et de rendu, où la pointe procède de plus en plus grassement; on pourra leur rapprocher plusieurs études analogues, dont il s'en trouve une dizaine au musée de Dresde, dessinées à la plume et lavées d'encre brune, qui représentent différents modèles d'homme. Ces belles pièces, dont le Louvre possède aussi un échantillon, sont fort intéressantes comme preuves de l'étude assidue du maître.

Enfin nous avons une estampe qui est bien la plus libre des pièces libres, *le lit à la française*. Le sujet est connu des érudits en estampes. Il est rendu de main de maître et avec une réalité surprenante. Mais comment le peintre a-t-il pu donner tant de talent à des sujets pareils? Pour comprendre non seulement cette pièce, mais quelques autres du même genre, telles que *le moine dans le blé*, le *Uilen*

---

1 « Sijne Hooch^t^. ordonneert hiermede sijne Tresorier en Rentm. Gnael. Willem Ketting de Jong, te betalen aan N. Rembrant, schilder tot Amsterdam, de somma van *f* 2400.— car. gul. ter saecke dat hij ten dienste van Sijne Hooch^t^. heeft gemaeckt en gelevert twee schilderijen, d' eene van de *geboorte Christi* en d' ander van de *besnijdinge Christi*. Ende mits enz.

's Gravenhage 29 Nov. 1646. »

C'était le 7me tableau de R. que le prince possédait; lorsque son cabinet fut dispersé il paraît avoir pris un autre chemin que ses 6 compagnons, puisqu'il ne se trouva pas à Dusseldorf, et n'est pas à Munich.

spiegel, le vieillard endormi, la femme qui....., il faut d'abord se rappeler qu'on écrivait alors 1600 et non pas 1800. Je ne saurais me ranger parmi ceux qui voient dans ces pièces une pointe d'ironie ou des intentions philosophiques. Ce qu'en tout temps on a fait, on l'exprima aussi en ce siècle; dans le nôtre on le gaze. C'est en premier lieu une différence, et ajoutons-y, un progrès en fait de goût. Tout ce qui est équivoque ou grivois est de fort mauvais goût aujourd'hui; au 17e siècle c'était généralement admis. On trouve les équivalents de ces pièces libres dans les écrits de ces temps, dans les poésies célébrant des fiançailles, dans les vers d'un homme moral comme Vondel, d'un seigneur comme Hooft, d'un homme de cour comme Huygens. Il n'est donc pas nécessaire ici d'excuser, mais seulement de rappeler le temps. Sans cela, je pourrais à propos de l'estampe en question, citer Raphael, *le divin*, qui dans l'attentat de Tarquin sur Lucrèce a mis au premier plan de sa composition un accessoire aussi peu décent.

XX.

JAN SIX ET REMBRANDT.

Les noms de Rembrandt et de Six sont inséparables. La tradition, qui se soucie fort peu de dates et de précision, a associé les noms du bourgmestre et de l'artiste au début de la carrière de ce dernier. Cependant Six, né en 1618, n'avait que douze ans lorsque Rembrandt vint à Amsterdam. A cet âge on n'est ordinairement ni un Mécène ni un bourgmestre. Jan Six était le troisième fils de Jean Six et d'Anna Wijmer. Il avait deux frères, Karel et Pieter. La famille, originaire de Cambresis, habitait Amsterdam depuis 1583. Près du village Hillegom elle avait sa campagne *Elsbroek*.

Jan Six se livra d'abord à l'étude et aux lettres et n'entra que plus tard dans la magistrature. En 1656 il fut nommé commissaire des mariages, en 1667 il entra au collège des échevins et ce ne fut qu'en 1691 qu'il fut nommé bourgmestre. Il épousa en 1655 Marguerite, fille de Nicolaas Tulp [1].

Six acquit de bonne heure une réputation de savant et de poète. Avec de petites poésies, pleines de talent et d'esprit, on a de lui deux poèmes plus étendus. L'un in-

---

1 M. J. P. Six à Amsterdam possède deux miniatures, Six et sa femme, datées de cette année même. Marguerite naquit le 15 décembre 1634 et décéda le 19 août 1709.

titulé *Muiderberg* [1], est dédié au bourgmestre Hendrik Hooft; il chante les agréments de ce séjour et fait l'éloge du repos et de la simplicité. Le second, qui parut en 1648, est la tragédie de *Médée*. Six fit preuve dans ses relations d'un goût supérieur, car il prit en amitié Vondel et Rembrandt, le premier poète et le premier peintre de son pays. Sous le beau portrait de Vondel, que Lievens a gravé en 1647, il mit ces vers flatteurs:

Voilà Vondel avec ses écrits;
Apollon qu'Apelles a saisi. [2]

Lorsque Six, après avoir perdu ses parents, épousa celle que sa mère lui avait souhaité pour femme, Vondel à son tour célébra cette fête par des vers élogieux pour son ami. Il va sans dire que le poète du 17e siècle ne s'abstenait pas de jouer sur les noms de la fiancée; qu'il approuve Six d'avoir ceuilli cette belle *Tulipe* (Tulp): „Que cherchez vous, ajoute-il, ô fiancé! des colliers de perles pour orner le cou blanc et la tête et les mains de votre future! Votre pêche aux perles est vaine; vous n'en trouverez pas de plus fine que votre *Marguerite.*"

Six et sa femme habitaient l'été la campagne Elsbroek. C'est de là qu'ils envoyèrent un jour (vers 1660) des fruits et du gibier à Vondel, qui repliqua par des vers gracieux, qui peignent un joli tableau de genre de l'intérieur de Six.

„Là, dit-il, loin de la guerre, qui désole l'Europe, Six vit dans son élément, avec l'art et les livres; là il est heureux avec sa Marguerite, qui l'égaie de son humeur

---

1 Muiderberg est un joli village près de Muiden, à quelques lieues d'Amsterdam.

2 Dit 's Vondel met zijn rol;
Apelles trof Apol.

enjouée et de son chant; il se délasse avec elle dans ses vergers, ses jardins, ses dunes, où le chant des oiseaux chasse les soucis."

Quel contraste avec le sort terrible qui eût été réservé à cette femme, si elle avait consenti à une autre union! Le Pensionnaire Jan de Wit, cherchant en 1653 une femme riche et d'une famille qui pût lui assurer de l'influence à Amsterdam, choisit Marguerite Tulp. Il paraît qu'elle lui préférait Six.

Lievens et Flinck aussi étaient bien accueillis chez Six. Le premier lui dessina en 1651 un portrait de femme dans son album et que Six accompagna de quelques vers; le second lui fit le portrait de sa Marguerite, que Vondel célébra de sa muse. Bol aussi fit un portrait de Marguerite.

Une relation non moins intime s'établit avec Rembrandt. Où se sont-ils trouvés? Ce ne sera pas dans le cercle littéraire de Muiden, ni dans les salons du *Tacite Hollandais*. Ni Hooft, ni Vondel, ni les principaux littérateurs et savants de ce cercle n'ont fait aucun cas du grand peintre qu'ils n'ont pas compris. Six n'entra qu'en 1655 dans la famille de Tulp, et déjà en 1641 le peintre était en relations avec sa famille. Ce n'est donc pas là non plus qu'il l'a trouvé. J'ai nommé 1641. C'est la date du superbe portrait de la mère de Six. Dans sa pièce de poésie à l'occasion du mariage de Six, Vondel trace un aimable tableau de cette mère qui, veuve alors, était honorée et soignée par ses deux fils, „deux piliers soutenant sa vieillesse", et qui avec une tendresse toute maternelle avait choisi la fiancée qu'elle souhaitait à son fils [1]. Quelle aimable physionomie nous montre le portrait! La bonne femme, qui avait 57 ans, avec son visage frais et bien portant, vous regarde presque

1 Poésie I p. 683 Edit. 4°.

de face. Elle est assise dans son fauteuil; la main droite, dans la pénombre, repose sur le bras du fauteuil, la gauche est ramenée vers son sein. Son costume se compose d'une robe de soie noire rayée, bordée de fourrure brune. Sur le fond verdâtre et la grande collerette tuyautée s'enlève fermement la petite tête ronde, avec son bonnet blanc aux coins recourbés. Tout est caressé et fini avec soin, dans ce style, qui se rattache encore à celui de la *leçon d'anatomie*. Si les mains sont un peu rondes et molles, la tête est d'une vie et d'une expression supérieures. Le modelé des chairs, le relief, la vigueur et l'harmonie de l'ensemble sont d'une grande beauté. Vondel fit un quatrain sur ce portrait et ce ne fut pas un lieu commun de dire: „C'est ainsi qu'Anne semble vivante" [1].

C'est donc en 1641 et à l'occasion de ce portrait que Rembrandt rencontra le jeune Six. Mais pour moi, il existe une autre cause des relations intimes qui les lièrent peu après: ils étaient tous les deux ce qu'on nommait des curieux. Six était un érudit bouquiniste, un collectionneur d'objets d'art et de curiosité. Peu à peu se forma son cabinet de marbres antiques, de pierres gravées, d'objets rares, de dessins et d'estampes, de tableaux. Il avait des Italiens — Palma, Giorgione, le Titien, Sébastien del Piombo; on admirait chez lui Poussin, van Dijck, Breughel, Holbein; les vieux Hollandais: Scorel, Lucas van Leyden; les modernes: Lievens, le *Paul et Barnabas à Lystres* de Lastman, célébré par les vers de Vondel. De Rembrandt il avait *Abraham recevant les anges*, de 1646,

---

1 Aldus schijnt Anna hier te leven,
Die Six het leven heeft gegeven.
Zij dekt de borsten die hij zoogh.
Men kent den zoon uit 's moeders oog.

la prédication de Saint Jean Baptiste, de 1656, et le beau portrait de la femme du peintre.

C'était donc un amateur, un riche collectionneur, et dans cette voie il devait rencontrer le plus fanatique collectionneur du pays, notre Rembrandt.

En 1645 Rembrandt grava le *pont de Six*, probablement une vue près d'Elsbroek. On connaît à propos de cette pièce l'anecdote de la moutarde, qui me semble cependant assez apocryphe [1]. Mais voici une œuvre plus significative : le *portrait de Six*, de 1647. Rembrandt l'a représenté dans un cabinet, entouré des objets qu'il affectionnait : à la muraille, un tableau antique ; sur une chaise, des livres ; sur la table, une épée de forme curieuse. Il est debout contre la croisée ouverte, d'où vient le jour et lit dans un mince in-folio qu'il tient des deux mains. Quel beau portrait ! Et si caractéristique ! C'est une des plus belles eaux-fortes, travaillée avec complaisance, d'une pointe très fine. Couverte de beaux tons veloutés, la planche est éclairée par de délicates lumières qui donnent de la transparence aux ombres. La figure aussi est illuminée par le reflet des feuillets du livre qu'il tient. Tête fine, encadrée d'une masse de cheveux blonds, absorbée dans l'étude. Cette belle pièce est un prodige en son genre, et c'est bien un signe d'amitié qu'un portrait aussi soigné que Rembrandt lui offrit [2].

Peu après, en 1648, Six avait préparé pour la presse sa tragédie *Médée*, et il ne pouvait mieux lui assurer un

---

1 Rembrandt à diner chez Six, aurait gravé cette eau-forte dans le temps que mettait le domestique à chercher de la moutarde.

2 Gersaint, Cat. p. 216 raconte que Six en avait possédé plusieurs exemplaires et qu'il en trouva encore 25 dans sa vente, qui montèrent à 15, 16 et 18 florins. Mais c'est de la vente de *Willem* Six en 1734 dont il s'agit en ce lieu. Ces estampes pouvaient cependant provenir de Jan Six.

Le cuivre est encore conservé par M. J. P. Six van Hillegom.

intérêt impérissable qu'en y ajoutant une estampe de Rembrandt. Elle représente le mariage de Jason et de Créuse, agenouillés devant l'autel d'un temple à voûtes et à colonnes; sur la droite est la statue de Junon, tantôt coiffée d'un bonnet dans ces états si rares, recherchés déjà du vivant de Rembrandt par les collectionneurs, tantôt portant une couronne dans les états ordinaires. L'estampe est jolie sans être supérieure.

Dans le temps qu'il fréquentait la campagne de Six, van Rijn dessina peut-être ces deux charmants paysages pris près de Hillegom, légers croquis à la plume et lavés d'un peu d'encre brune. C'est bien peu, mais c'est bien beau. Il lui fit en 1652 deux autres jolis croquis dans son album, nommé *Pandora* et dont Six aimait à faire couvrir les feuilles par ses amis artistes et littérateurs.

Pour ne pas le séparer du cadre qui lui convient, nous remarquerons ici le superbe portrait peint de Six, bien que cette peinture nous conduise à une époque beaucoup plus avancée. Je pense que c'est sur ce portrait là que Vondel fit les vers suivants:

Tel on nous peint Jean Six, dans la force de l'âge,
Amoureux des sciences, des arts, de la vertu,
Qui brille plus que plume ne saurait décrire.
Or la vertu demeure, et la couleur s'en va.

Ces vers portent pour titre:

„Sur le très savant et très poli seigneur, *maintenant* commissaire, Joan Six."

Cela nous fournit la date de ces vers, celle de 1656, époque à laquelle Six fut nommé commissaire des mariages.

D'ailleurs le style et la couleur de la peinture nous conduisent infailliblement à cette même date. La toile est d'une gamme de couleur spéciale à cette époque et que

nous retrouvons dans le *Jacob bénissant les enfants de Joseph*, dans la *prédication de St. Jean Baptiste* etc.

Rembrandt a représenté son ami et son Mécène au moment de sortir. Il a un grand feutre sur ses cheveux blonds, un peu roux, qui encadrent la tête en grosses touffes; le visage, qui porte de petites moustaches, est pensif et préoccupé. Six met un grand gant chamois à sa main gauche, geste qui est exprimé avec une justesse surprenante, par quelques larges coups de brosse. Par dessus son pourpoint gris tendre, garni de boutons et de passementerie, il a jeté sur l'épaule gauche son manteau couleur vermillon, à collet et bordures d'or. Ces trois tons — gris, jaune, rouge assourdi — s'unissent dans une harmonie délicieuse et s'accordent avec la couleur du visage et des cheveux. Tableau surprenant par le geste, la vie, la pensée du personnage, par sa couleur si originale et si délicate, il excelle encore par la touche qui est d'une largeur, d'une maëstria étonnantes. Le pourpoint et le manteau sont largement brossés, les passements, les plis touchés par coups plats. Les mains sont d'une facture dont on ne trouve un exemple que chez Hals. Ces deux mains sont extraordinaires; voyons-les de près: le gant semble fait avec une brosse à badigeon, la main nue se compose de touches plates en pleine pâte de blanc, de jaune, de rouge, juxta-posées, la séparation des doigts indiquée par fortes touches de couleur brune; la chemise bouffante au poignet, un paquet de blanc; le bord de la manche grise empâtée de jaune, pour exprimer une broderie d'or. Reculez de deux pas et regardez: quel effet surprenant! La forme, le mouvement y entrent, et qui plus est, le ton devient si profond, si mûr, si riche et si fin! La rudesse apparente vous révèle une harmonie achevée. C'est le même ton distingué qu'on remarque dans le *Jacob*. La tête, dont le front est ombré, est par com-

paraison un peu plus fondue, quoique d'une touche encore large. Elle est d'un modelé superbe, d'une puissance de rendu qu'on ne saurait surpasser.

La date de ce tableau est fort remarquable. Elle prouve que les relations de Six et de Rembrandt ont duré même après le petit scandale de 1654 et le désastre de 1656.

Au dix-septième et au dix-huitième siècle le culte de la peinture et des œuvres de Rembrandt se transmit aux deux cousins de Jan Six, les deux fils de son frère Pieter, nommés Pieter et Willem, tous deux magistrats d'Amsterdam.

Leurs cabinets contenaient, celui de Pieter, deux Rembrandt, celui de Willem pas moins de vingt-deux, et son œuvre gravé en épreuves de première qualité.

L'amour des arts et surtout le souvenir de Rembrandt van Rijn s'est perpétué dans cette famille, et aujourd'hui encore l'illustre galerie Six doit une partie de sa célébrité au grand peintre.

XXI.

ŒUVRES DE 1647—1651.

La magnifique galerie du descendant de Six possède un portrait, célèbre dans les anciennes collections sous le nom du „petit docteur" (het doctoortje). C'est le médecin *Ephraim Bueno* ou Bonus, Juif Portugais de naissance, qui s'était établi à Amsterdam, où il obtint en 1651 le droit de bourgeoisie. Ce petit portrait n'a que deux décimètres de hauteur, mais il est d'une grande tournure et d'un faire large. La touche est empâtée et grasse, le coloris très chaud et c'est encore un de ces merveilleux portraits qui semblent vivre.

La superbe eau-forte de 1647 représente le médecin exactement dans le même costume et la même pose, le grand chapeau ombrageant le front, le manteau sur l'épaule et la main glissant sur la rampe de l'escalier qu'il descend.

La belle et puissante figure a de grandes moustaches et une barbe. Un air pensif et un esprit incisif se dessinent dans les traits. Il faut voir une des belles épreuves si rares de cette eau-forte, pour admirer le brillant, le velouté, la vigueur de ton et toute l'exécution merveilleuse de cette gravure. C'est avec ce portrait, celui de Six et celui d'Asselijn, qui appartient évidemment à ce même style, que Rembrandt commence une nouvelle manière de traiter les portraits gravés, manière qu'on verra se développer dans le *Rembrandt dessinant près de la fenêtre*, dans *Lutma* et les *Haring*. Dans les trois portraits nommés de 1647 la pointe est fine, les ombres moelleuses et nourries, le ton vigoureux et harmonieux. *Asselijn* est traité tout à fait dans ce

genre. Jan Asselijn, connu sous le sobriquet de Crabbetje, fut de retour d'Italie en 1646, et il avait trente-six ans alors. Il s'était attaché à Rome à Claude et Pieter de Laer. L'influence de l'Italie se montre dans ses sujets, et quoiqu'il conserve un coloris clair et une touche caressée, il a été apprécié par Rembrandt, qui le représenta avec son chapeau pointu et son air un peu étranger, près de son chevalet portant une toile où l'on voit une de ces belles ruines romaines qu'Asselijn affectionnait et qu'il aimait à placer dans ses paysages [1].

C'est dans la série de portraits de 1647 à 1650 qu'il faut ranger celui de Johannes Antonides van der Linden. Né en 1609, il étudia à Franeker en 1629. Pratiquant la médecine à Amsterdam, où en 1637 il était inspecteur du collège de médecine, il fut nommé professeur à Franeker en 1639, et en 1651 à Leiden. Rembrandt peut l'avoir connu dans toutes ces villes, mais je suppose qu'il fit son portrait lors de son professorat à Franeker. Il a représenté le savant docteur, un livre à la main, dans un jardin, au fond duquel se voit une porte. Or c'est lui qui agrandit le jardin botanique de l'académie de Franeker et l'on connaît l'habitude de Rembrandt de représenter ses personnages au milieu des affaires qui les caractérisent. Le portrait de van der Linden est très beau et plein d'expression.

Le Louvre nous présente deux peintures de 1648, le *bon Samaritain* et les *pèlerins d'Emmaüs*. On trouvera dans mon catalogue diverses compositions du *Samaritain*; l'inventaire de Rembrandt en contenait une qu'il n'avait fait que retoucher.

---

1 Le chevalet ne se trouve que sur les rares épreuves du 1e état.

Le tableau du Louvre diffère entièrement de l'eau-forte de 1633. A droite, tout à fait au premier plan on voit le perron de l'hôtellerie, où apparaissent à moitié les figures du Samaritain et de l'hôtesse. Toute la partie droite est occupée par les bâtiments; dans une fenêtre trois figures regardant; au bas deux chevaux vus sur la croupe. Dans la perspective se montrent deux figures portant le blessé; plus loin son cheval, tenu par un garçon qui se dresse sur la pointe des pieds pour regarder. Le paysage du fond se compose d'une ville et de montagnes.

Ce tableau, réprésentant un effet de soir, est dans une gamme de brun sombre et de rouge, qu'on remarque souvent chez Maes. Quoiqu'il contienne des parties remarquables, l'ensemble, dans la composition comme dans la couleur, n'est pas aussi heureux qu'ordinairement. Le perron avec les deux grandes figures n'est pas d'un effet agréable.

Rembrandt a fait un très beau dessin (musée Boymans), qui rappelle cette composition, dont elle me semble la première idée. On y voit le cheval sur la croupe; le flanc, ainsi que le blessé, porté par quelques hommes, est vivement éclairé; à droite l'auberge avec des figures à la porte et à la fenêtre; à gauche les ombres nocturnes, où sont visibles quelques figures, des arbres etc. C'est un dessin superbe, hardiment fait à grands coups de pinceau à l'encre brune et à gros traits de plume.

Les pèlerins d'Emmaüs, tel est encore un sujet diversement traité par Rembrandt. En 1634 il grava la petite pièce où la scène est rendue avec beaucoup de sentiment. Dans une première pensée esquissée à l'encre brune il exprima l'idée pleine de mystère et de poésie, de la disparition de Jésus, ne laissant après lui qu'une lueur.

Dans le tableau du Louvre, Jésus rompant le pain est vu de face, un des disciples à droite; l'autre, vu de dos,

le reconnaît et joint les mains; un domestique apporte un plat. Au fond, qui se compose d'une niche et d'un mur en grandes pierres de taille, est un porte-manteau où pend un vêtement. Dans cette peinture on remarque encore la couleur rouge prédominante, surtout dans l'architecture. Dans Jésus, le rouge est accompagné de gris; l'homme à droite est brun. Mais les bruns et les rouges n'ont rien de fort ni de vif; au contraire tout est vaporeux, doux, enveloppé dans une chaude lueur, qui répand sur la scène un grand charme. La touche est ample et grasse.

En 1648 la paix de Westphalie mit fin à la lutte mémorable que les Provinces Unies avaient soutenue contre l'Espagne. Cet événement fut célébré à Amsterdam par des fêtes splendides, des feux d'artifices, des tableaux allégoriques et des vers, arrangés par Coster, Brandt et Jan Vos. Vondel écrivit à cette occasion son drame pastoral nommé les *Leeuwendalers;* Flinck peignit une grande toile commémorative, la compagnie de Huydecoper; Terburg le congrès de Munster; van der Helst son fameux banquet de la compagnie de Witsen; Lutma grava ses médailles. C'est ainsi qu'artistes et poètes furent sollicités à fêter „l'année de paix." Nul ne paraît avoir pensé alors au génie de Rembrandt. Cependant celui-ci s'occupait dans cette même année d'un tableau allégorique qui semble avoir pour sujet ce même événement. Ce tableau, désigné sous le nom de *la Concorde du pays* (de Eendracht van 't land), est resté chez le peintre jusqu'en 1656, lorsqu'il fut compris dans l'inventaire de ses effets. Le musée Boymans a eu la chance d'acquérir cette peinture doublement remarquable pour nous. En voici le sujet:

Tout le premier plan et jusqu'à une partie du second

plan représente une enceinte, formée au second plan à droite par des murs et des fortifications où l'on voit le feu des pièces de canon. Hors de cette enceinte, au fond un peu à gauche se voit une foule de soldats combattant. De notre côté, celui des Provinces Unies, le coin gauche du tableau est occupé par la figure de la Justice, toute la partie droite par une masse de cavalerie, le milieu, qui est en lumière, par un lion couché. Ces trois groupes posés, en voici les détails. D'abord à gauche, contre le cadre une haute colonne, sur le piédestal duquel sont posés les privilèges à sceaux pendants. Au pied de la colonne sont deux siéges, et des coffres forts. Derrière un de ces siéges, sur lequel est une couronne, se tient la Justice, appuyant sur son glaive les mains jointes avec un geste de supplication. Le groupe du milieu se compose du lion couché, relevant la tête en rugissant, la patte sur le faisceau de flèches des Provinces Unies, dont les armes se voient contre le rebord de l'enceinte, alternant avec des mains jointes telles que les Gueux les avaient eues pour emblême. Le lion est attaché à deux chaînes, l'une qui va jusqu'aux trônes, l'autre qui le lie à une espèce d'élévation portant un écusson aux armes d'Amsterdam, entouré des mots *Soli Deo gloria*, et d'où s'élève un arbre dépouillé de feuilles. Le groupe de droite se compose d'une série de cavaliers, commençant au premier plan avec un cavalier qui descend de son cheval qu'on voit sur la croupe [1] et qui est tenu par un garçon; puis un cavalier tout bardé de fer tenant une grande lance, puis un autre qui monte à cheval, plus loin deux autres, dont l'un tire un pistolet, et le second arme le sien. Le groupe de chevaliers avec piques et étendards se masse alors et tourne derrière l'élévation avec

1 On retrouve ce même cheval sur le dessin du *Samaritain* au même musée.

l'arbre, où l'on voit s'élancer un cavalier au galop. Voilà cette composition qui exigeait quelque explication.

La couleur se compose de trois notes, le ciel bleu et gris foncé, le groupe du milieu qui est en lumière, de couleur brun-jaune et clair, le reste couleur brun-rouge (Sienne brulée). Ces cavaliers sont d'une grande et fière tournure, d'une justesse de mouvement et de geste remarquable. L'homme qui descend de cheval, les têtes de chevaux à droite, dont l'un mange son mors, et l'autre baisse la tête en hennissant, le mouvement de l'homme qui arme son pistolet, tout cela est rendu avec une perfection admirable. L'exécution est magistrale, en pleine pâte. Les cavaliers sont massés par grands coups de brosse de couleur brun-rouge, la hampe du pinceau sculptant les formes comme l'ébauchoir, tandis que des touches d'un brun plus foncé les achèvent. Dans quelques uns, par exemple le beau chevalier avec sa lance, le pinceau imbibé de jaune dessine et rehausse, d'un trait fin, ferme et clair, l'armure qui le recouvre de pied en cap.

Rembrandt a assurément rêvé une grande toile lorsqu'il esquissa cette superbe grisaille, qui en certaines parties semble un tableau fini. Mais il a du garder sa peinture dans sa *salle* ou chambre de derrière, jusqu'à sa déconfiture.

Il s'est occupé d'une autre allégorie en cette même année: l'eau-forte nommée le *tombeau allégorique*, mais qui devrait reprendre son nom hollandais: le *Phénix*. En effet, dans cette pièce Rembrandt me semble avoir voulu symboliser le relèvement des *Provinces Unies* et la défaite de l'oppresseur, qui tombe à la renverse près de l'autel où s'élève un Phénix.

L'année est fertile encore en très belles eaux-fortes. Nous avons déjà remarqué le *mariage de Jason*. *Les mendiants* est une des très belles pièces, qui attestent toute

la finesse et toute la sûreté de sa pointe. Quelques études de gueux, qui se distinguent par une touche fort grasse et des tailles chargées de barbes, appartiennent au style de cette époque.

Le *portrait de Rembrandt dessinant près de la fenêtre* nous a déjà occupé. Comme gravure cependant il mérite encore notre attention. La pointe y procède à la manière du portrait de Six. Ainsi que ce portrait et le *Rembrandt dessinant le modèle de femme*, qui me paraît encore appartenir à cette année, cette œuvre représente une manière spéciale dont la *pièce de cent florins* est le chef-d'œuvre. Cette manière consiste en un réseau fort dense de tailles, croisées étroitement et exécutées en grande partie à la pointe sèche. Ebarbées, ces tailles forment des ombres fines assourdies; chargées de barbes elles produisent les beaux tons veloutés. Le *Rembrandt près de la fenêtre* est d'une couleur, d'une finesse superbes, la tête d'un modelé exemplaire. Le graveur y a poursuivi son effet voulu jusque dans neuf états différents, tirant des épreuves à mesure qu'il travaillait sa planche. Le *peintre dessinant le modèle de femme* est resté inachevé, mais il est intéressant sous un double aspect. D'abord il présente l'atelier du maître; à droite la cheminée que nous revoyons dans l'eau-forte avec les deux académies d'hommes et la femme avec l'enfant; au fond son chevalet avec une toile; à gauche, suspendus au mur, quelques costumes, un bouclier, un sabre et la toque à plume bien connue. Devant le maître pose un modèle de femme nue. Cette gravure nous révèle d'une façon évidente la manière de procéder du peintre graveur. D'abord il a esquissé sur le cuivre à traits libres les contours, mais seulement à peu-près et comme indication. Peut-être il en avait d'abord esquissé un dessin, mais il ne l'a pas calqué. Nous avons déjà vu

qu'il n'avait pas coutume d'arrêter préalablement son dessin sur le cuivre. De cette manière on comprend comment le graveur resta aussi libre d'obéir à toute l'inspiration du moment. C'est pour cela que ces pièces conservent tant de fraîcheur et leur caractère prime-sautier. Alors il a attaqué la planche en commençant par les fonds et conservant ses figures et ses objets clairs. C'est ainsi qu'il en a tiré des épreuves. Tous les objets du premier plan, y compris le peintre et la femme, sont laissés en blanc. Il n'a pas poussé plus loin cette planche; s'il l'avait fait, il aurait poursuivi en modelant ses figures contre le fond noir. Cette planche encore contient beaucoup de travaux à la pointe sèche.

La même espèce de gravure distingue *le docteur Faustus*, superbe pièce de cette même période. Je ne connais aucune représentation de Faust dans son cabinet d'étude, qui rende ainsi le caractère magique et surnaturel de ce sujet. Le docteur thaumaturge, ayant fait quelques incantations, une vision se présente à lui, entourée de lettres cabalistiques dans un foyer de lumière. Il s'est levé de son fauteuil, s'appuyant sur les deux mains et contemple l'apparition, qui projète ses rayons lumineux jusque sur son visage. Tous les clairs sont ménagés par grandes parties, les noirs sont du plus beau velouté. L'effet est neuf, surprenant, mystérieux; l'expression de l'homme supérieurement saisie.

Un grand tableau est rangé dans l'année 1649 par M, Blanc, mais Smith le dit peint vers 1650; c'est le portrait équestre de Turenne, de grandeur naturelle; tableau unique dans l'œuvre du maître. Voici ce que M. Blanc et Smith nous apprennent sur cette toile remarquable qui se trouve au château de Panshanger de lord Cowper.

Le personnage paraît avoir un peu moins de 40 ans.

Il a les joues pleines, le nez gros, des moustaches, de longs cheveux chatains, le teint coloré, la mine sévère, l'œil assez dur. Il porte un chapeau élégamment orné d'une plume légère qui suit la ligne horizontale. Son costume se compose d'une fraise tombante, à grands plis et d'un juste-au-corps de buffle, qui laisse voir des manches de soie brodées d'or et sur lequel passe une écharpe, formant sur la hanche gauche un bouffant. De sa botte éperonnée il presse le flanc d'un cheval gris de fer, à crins pendants, qui se cabre. Le fond, devenu très sombre, paraît être une rue de ville hollandaise. Dans le fond on distingue encore trois gentilhommes dans un carosse, avec trois laquais derrière et dont on voit les têtes par dessus l'impériale; au côté opposé, une dame à pied.

Tout cela a l'air d'une description d'un tableau de Velasquez. M. Blanc ayant comparé la tête du cavalier avec le portrait de Turenne par Nanteuil, lui a trouvé de la ressemblance. Turenne demeura un mois en Hollande en 1649 et il se peut que Rembrandt ait fait alors son portrait. Au soleil du midi, dit M. Blanc, la peinture doit être superbe, à l'heure où il la voyait alors (dans l'après-midi) elle était imposante.

La grande toile au musée de Darmstadt, représentant une femme au jupon rouge qui peigne son enfant, accroupi devant elle et mangeant une pomme, est de cette même année 1649 [1].

L'année suivante, le peintre acheva une autre grande toile, *Samuel instruit par sa mère*, et un petit panneau, *Anne la prophétesse*, écoutant la prière d'un enfant; dans le fond de ce tableau se trouve une présentation au temple. Précieux tableau, dit Smith, qui se distingue par la simplicité de

---

1 M. Bürger en a vérifié la date.

la composition, l'onction des personnages et la richesse des couleurs qui ressemblent à des rubis, des perles et des émeraudes. Je regrette de ne pouvoir que citer ces œuvres, ainsi que le tableau représentant une femme de grandeur naturelle se levant de son lit, dont elle écarte les rideaux. (A l'Ermitage).

La *National Gallery*, à Londres, acquit en 1866 une grande toile, *Jésus bénissant les enfants.* Les raisons de M. Bürger [1] qui le range vers 1650, me paraissent fort acceptables. Le style et le sentiment surtout semblent lui assigner une date qui ne peut s'étendre au-delà de 1650 à 55. Rembrandt n'a pas fait beaucoup de compositions à figures entières de grandeur naturelle, — le *Manoé* de 1641, la *Sortie* en 1642, le *Jésus bénissant les enfants*, vers 1650, la *femme au lit* de 1650, le *Turenne* encore vers 1650, *Vénus apparaissant à Énée*, et la *Bethsabée* de M. Lacaze, 1654. La composition du *Jésus bénissant les enfants* n'est pas seulement d'un bel effet, mais encore remplie de finesse et d'observation. La tête de Jésus, pleine de mélancolie et d'amour, s'enlève en clair et de profil contre les figures qui l'entourent. Il est assis au premier plan sur un banc de gazon au pied d'un grand arbre, et d'un mouvement paternel pose la main droite sur la tête d'une petite fille, que de la gauche il ramène vers lui. Celle-ci, intimidée, met le doigt dans sa bouche et se tourne vers sa mère, qui d'un geste bien senti la dirige de la main du côté de Jésus. Les figures qui forment le fond du tableau sont toutes expressives, l'une qui lève un enfant, l'autre qui se retourne un peu comme légèrement incommodée par cet empressement, la tête curieuse et narquoise de quelque pharisien sceptique etc. Un jour d'un effet

---

1 Voir sa belle étude sur ce tableau dans la *Gazette des beaux arts* 1866.

piquant illumine Jésus, après avoir effleuré de côté les têtes des deux femmes. Un clair-obscur riche de tons règne dans toute la pièce. Si dans le costume de Jésus le peintre a conservé celui qu'il lui prêta ordinairement, il a plus qu'à l'ordinaire habillé les autres personnages dans le costume de son temps, comme pour mieux rendre le caractère populaire et familier de cette scène [1].

C'est vers cette époque que le paysage prit une place de plus en plus considérable dans l'œuvre de Rembrandt. Les grands paysages de Cassel, de Dresde et de M. Bürger paraissent se ranger entre 1643 et 1650. Dans les dessins nous rencontrons *une vue sur le boulevard hors la porte Saint Antoine;* dans les eaux-fortes, *la tour carrée en ruine, entourée de cabanes.* C'est un croquis pittoresque d'un très bel effet, aux ombres veloutées. Il représente le village de Ransdorp dans la Hollande septentrionale, au moins il y ressemble beaucoup [2]. Il en existe deux études dessinées. D'autres jolies eaux-fortes sont, le *canal aux cygnes,* le *paysage au bateau* et le *paysage aux trois chaumières.* Ce dernier est largement traité. L'encre s'accrochant aux barbes des tailles, a produit ces belles ombres veloutées qui font l'effet de la gravure en manière noire.

Comme gravure et comme effet de couleur obtenu par la pointe, la *coquille,* datée encore 1650, est de toute beauté, surtout dans la rarissime épreuve au fond blanc.

---

1 C'est la belle eau-forte de M. Flameng qui m'a donné une meilleure idée de ce tableau. A cause des doutes sur son authenticité, élevés en Angleterre, je ne veux pas dissimuler que, lorsque je ne connaissais la composition que par la gravure de Hess, j'ai toujours hésité à y reconnaître la main de Rembrandt. Les types des visages, les costumes ont certains traits particuliers à Jan Victor. Mais n'ayant pas vu la peinture elle-même, il est naturel que je m'abstienne de toute décision.

2 On sait qu'il n'y a point de traces qu'une femme de Rembrandt fût originaire de ce lieu. Le village est nommé aussi Raardorp ou Raarep.

Je ne sais si le portrait „d'une beauté supérieure", que Rembrandt a peint en 1651, représente véritablement le célèbre amiral Tromp, ainsi que Smith l'affirme.

Les eaux-fortes de cette année nous présentent deux fois le *vieux Tobie aveugle* cherchant la porte en tâtonnant, expression et mouvement saisis au vif, et une jolie *fuite en Egypte*, effet de nuit, dont il a essayé plusieurs manières d'impression, obscurcissant la planche chaque fois davantage, mais à la fin la chargeant trop de noir.

Puis un superbe portrait, celui de Clement de Jonghe, artiste et éditeur d'estampes, dont le nom est associé aux plus belles productions du burin hollandais et qui avait son commerce de planches et de cartes dans la Calverstraat [1]. Ce beau portrait, si plein de vie, si largement compris, a beaucoup occupé Rembrandt, qui en a fait plusieurs états différents.

La campagne de Uyttenboogaert, grand paysage daté 1651, nous atteste que les relations amicales subsistaient encore entre le peintre et le receveur. Ce joli paysage panoramique représente un grand espace avec une ville et la mer à l'horizon; au milieu un village dans une touffe de bois et la maison de campagne, et des terrains où sont occupés des moissonneurs. Cette plaine, c'est la bruyère dans le Gooiland, cette contrée de la Hollande qui longe la Zuiderzee, à deux lieues de Muiden et à quatre lieues environ d'Amsterdam; et cette ville au lointain, c'est Naarden. C'est là que le receveur avait sa campagne et qu'il avait défriché le terrain aride et planté des bois. Huygens nous apprend ces particularités dans une petite pièce de poésie qu'il fit en l'honneur des efforts de Uytten-

---

1 Sous l'enseigne: *In de gekroonde const- en caartwinckel.* La collection du Rosey (1864) contenait une fine eau-forte de Cl. de Jonghe: *Vénus et l'Amour dormant sous des arbres, épiés par un Satyre.*

boogaert pour y convertir le terrain aride en bois et en champs fertiles [1]. On peut supposer que Rembrandt, qui dessina une quantité de vues aux environs de cette contrée, ait fréquenté la campagne du receveur. Celui-ci se maria en juin 1642. „J'ai changé mon projet d'aller à l'armée, écrit le poète Barlaeus à son ami Wickevoort à la Haye. „Trois jours après la Pentecôte je dois assister aux noces du receveur Uyttenboogaert et je ne dois pas manquer une fête si solennelle. Il y aura des matrones distinguées d'air et de costume, dont je préfère l'aspect aux visages des soldats; il y aura des veuves pacifiques dont j'aime mieux le caquet spirituel que les éclats des trompettes; il s'y trouvera des jeunes filles, dont les rires joyeux me plairont mieux que le hennissement des cheveaux" [2].

La muse latine de Barlaeus célébra ces noces par une élégie, qui nous apprend le nom de la fiancée, Lucretia van Hoorn. Ces vers curieux sont un jeu continuel sur l'emploi du receveur [3]. Johannes Uyttenboogaert, le rece-

---

1 OP DE PLANTAGIE VAN DEN HEER UYTENBOGAERD BIJ NAERDEN.

Dees' hooge, dorr' en droog' aerd
Was qualick een goed oogh waerd,
En ghij vernuftigh man,
Treckt en geniet er van,
Wat ick en mijn gelijck van vett' aerd niet en kan.
Gaet aen, Heer Uytenbogaerd,
Die vreughd en voordeel soo gaert,
Gaert meer vruchts uyt het Bosch als yemand uyt den Bogaerd.

Huygens, *Sneldicht*, 23e boek, nº. 81.

2 Cette lettre, écrite en latin, comme van Baerle avait l'habitude, a été publiée par M. le prof. van Vloten, Hoofts brieven, IV. p. 356 cet.

3 IN NUPTIAS AMPL. VIRI JOHAN. WTENBOGARDI QUESTORIS ET LUCRETIAE VAN HOORN.

. . . . .
Nunc aliud tibi, quod numeres, cum matre Cupido
Imperat et thalami debita ponit Amor.
Basia jam numera, et sponsae cum basia centum
Fixeris, — — —

veur, était comme on le voit sympathique aux littérateurs et aux artistes. Lievens aussi fit un superbe portrait de lui à la pierre noire, signé I L 1650 [1]. Il nous importe donc de connaître un peu mieux cette personnalité liée au nom de Rembrandt.

Posteritas usura tua est. Cum conjuge sors es.
His quae nascentur pignora, foenus habe.
. . . . . .
Sic quaestura duplex tibi contigit. Una laboris
Una Cupidinei dulce furoris opus.

Elegiar. lib. III.

1 Coll. de Vos *f* 200. Coll. Verstolk van Zoelen *f* 320. Actuellement au musée Fodor.

XXII.

LA PIÈCE DE CENT FLORINS.

La *pièce de cent florins* est aussi généralement citée que la *leçon d'anatomie* et la *sortie de la compagnie de Cock.* Cette superbe estampe mérite en tous points sa renommée universelle. Elle occupe dans l'œuvre gravé du maître une place pareille à celle de la *sortie* dans les tableaux. Comme ce tableau il se classe au milieu de sa carrière. Avant, sa pointe cherche toutes sortes d'effets, jusqu'à ce qu'elle arrive à ce brillant résultat. Après, elle a des allures souvent plus fières, plus hardies, qui visent à d'autres effets encore; elle est plus âpre et la grandeur l'attache plus que le charme et la grâce.

Rembrandt n'a mis à cette pièce ni date ni nom, mais tout porte à croire qu'elle est de 1648 à 1650. Il a commencé son œuvre gravé par des croquis, des études, des portraits, des compositions, faites à l'eau-forte pure, ou presque pure, d'une pointe ordinairement fine: comme dans le *gueux et la gueuse* de 1630. Il se joue avec les contours, et les traits fins, pittoresques, spirituels voltigent lestement sur le vernis. Quelquefois il se sert d'une pointe plus grosse, et d'un trait plus nourri trace les lourdes guenilles des gueux. Peu à peu l'effet s'y augmente, les

ombres sont plus vastes et c'est alors que le peintre graveur invente graduellement tous ces procédés qu'on a dits secrets, mais qui ne sont qu'artistiques. Alors il y associe le travail à la pointe sèche; ce travail si original de Rembrandt dont la combinaison a été inventée par lui ou du moins portée par lui à la perfection qu'on y admire. Il y emploie ces artifices obtenus au moyen des bords rabotteux laissés aux tailles (*barbes*), sa manière d'imprimer et de couvrir certaines parties de la planche avec l'encre, son art de reprendre les planches commencées et essayées. La variété des effets augmente avec celle des procédés; les uns et les autres se créent mutuellement. Peu à peu il essaie aussi de grandes planches. Dans l'*ecce homo* de 1636 et la *descente de croix* de 1633 il est visible que le graveur ne dispose pas encore, pour couvrir les grands espaces, des procédés postérieurs. Dans *l'annonciation aux bergers* de 1634 le travail à la pointe sèche supplée déjà admirablement aux tons du lavis. Le *Six* de 1647, le *Rembrandt à sa fenêtre* de 1648, le *docteur Faustus*, qu'il faut ranger en vertu de ces considérations entre 1647 et 50, inaugurent une nouvelle manière. Là, la pointe sèche, s'associe aux parties exécutées à l'eau-forte; couvrant en mille directions le cuivre nu de ses tailles croisées et denses, elle forme ce ton particulier à ces œuvres, ces ombres ou assourdies ou d'un noir velouté, qui font un si admirable effet. Le peintre alors avait trouvé son moyen de couvrir de grandes masses ombrées avec des teintes nourries et comme lavées. La taille disparaît sous la teinte générale et n'a pas de valeur personnelle, pour ainsi dire, mais elle ne fait que servir à l'ensemble. Le sentiment domine les moyens.

Il est évident, si l'on a remarqué cette marche, que c'est ici que s'offre comme d'elle même une place à la

pièce de cent florins. Elle constitue l'expression la plus complète et la plus splendide de la gravure du *Six*, du *Rembrandt à la fenêtre*, du *Rembrandt dessinant le modèle de femme*, du *Faustus.*

Après ce temps, en 1652 (*le David*), surtout en 1655 (*les trois croix*), la gravure prend d'autres allures, plus âpres, plus hardies. Elle va chercher des régions nouvelles.

La *pièce de cent florins*, qui a pour sujet Jésus guérissant les malades, se range donc naturellement vers 1650.

„De grandes troupes s'assemblaient pour entendre Jésus et pour être guéries par lui de leurs maladies." Voilà le thème de cette planche sublime. Au retrait d'un rocher près de quelque vieil édifice, Jésus appuyé sur une espèce de piédestal ou de pilastre, parle au peuple assemblé autour de lui, faisant un geste de la main droite. Sur les ombres du fond se détache sa figure calme et sereine. A sa droite en lumière, sont les pharisiens, les prêtres, les incrédules, curieux et observateurs; à sa gauche, sortant de l'ombre, les malades, les possédés, les misérables de toute espèce. Superbe antithèse comme vérité morale et comme effet artistique, qui chez Rembrandt, notons-le bien, ne tombe point dans un plat symbolisme, mais qui est l'effet naturel, à moitié inconscient peut-être, d'un sentiment aussi délicat de l'art que de la vie. Quelques malades, ceux qui aimaient à toucher ses habits, se sont avancés tout près de Jésus; une femme lui présente son enfant sur lequel un vieillard pose la main; une femme malade (Rembrandt en fit un croquis, publié par M. Blanc), couchée par terre sur la paille, est assistée par deux autres, dont l'une implore Jésus, les mains jointes.

Sur la droite, où, par une porte cintrée, le jour entre et inonde la scène, arrivent d'autres groupes de malades, l'un couché de travers sur une brouette, l'autre les yeux

bandés, un troisième soutenu par une femme. D'autres encore, venus de loin et dont on voit le chameau et l'âne qui les ont portés.

Le côté opposé, lumineux, est composé de plusieurs figures, la plupart dessinées au trait; un pharisien obèse dans sa robe à brandebourgs bordée d'hermine, tient les mains derrière le dos; il fait des réflexions fort pratiques; un peu plus haut, des Juifs discutent, un d'eux sourie finement; près de Jésus deux types fort remarquables, dont l'un est reconnu pour Socrate et dont le second, placé derrière, offre le type d'Érasme.

Dans ce pêle-mêle, une femme tire par ses habits un garçon aux pieds duquel est un chien; détail vivant, tel que l'enfant qui joue du doigt dans le sable, dans la *petite Tombe*, et les enfants jouants dans la *prédication de Saint Jean Baptiste* etc., détails par lesquels Rembrandt se plaisait à rendre ses compositions si vivantes, si vraies, si humaines. Tout cela est senti, composé, dessiné, exécuté avec un rare génie. La gravure est d'abord à l'eau-forte, puis à la pointe sèche. Les fines demi-teintes de la robe de Jésus, d'un ton argentin, et les ombres nourries sont obtenues de cette dernière façon. La lumière et les ombres d'un velouté superbe sont disposées par de grandes masses; et les détails révèlent un monde d'expressions et de caractères.

Avec sa grande finesse de tons et de traits, les belles épreuves de cette estampe devaient être rares. Zomer, artiste et collectionneur, s'estima heureux déjà vers 1660 à 65 d'en posséder un bel exemplaire du deuxième état et il le distingua en écrivant au revers: „Vereering van mijn spéciaele vriend Rembrand tegens de pest van m. anthony." [1]

---

1 « Cadeau de mon ami intime Rembrandt en échange de la *Peste* de M. Antoine. »

Il lui donna en échange cette estampe de la *peste* par Marc Antoine d'après Raphael. Lorsque Gersaint visita la Hollande dans la première moitié du 18e siècle, il y apprit par la tradition l'origine du nom de *la pièce de cent florins :* un marchand de Rome aurait cédé à Rembrandt quelques pièces de Marc Antoine dont il avait demandé 100 florins [1]. Probablement c'est de Zomer qu'il s'agissait, et du prix que celui-ci mettait à cette estampe du célèbre graveur italien.

---

1 M. Blanc rapporte à ce sujet que la pièce de Rembrandt reçut ce nom parce qu'elle se vendit à ce prix du vivant même de Rembrandt. Ce n'est pas là ce que dit Gersaint; et je doute fort qu'on ait donné alors un tel prix pour une estampe récente.

Nulle estampe n'a atteint dans la suite des prix aussi extraordinaires. En 1754 une épreuve valut 151 florins, en 1809 41 livres, en 1835 plus de 4000 francs, en 1840 5775 francs. Depuis on s'est disputé aux enchères, à Londres le 21 février 1867 une des rares épreuves, de la collection de sir Ch. Rugge Price. L'épreuve était de toute beauté, du premier état avant les tailles diagonales sur le cou de l'âne, sur papier du Japon, à grandes marges, d'une conservation parfaite! De Zomer, qui la posséda aussi, elle passa au signor Zanetti; la collection de ce dernier fut achetée par Denon. A la vente Denon en 1826, l'œuvre de Rembrandt fut acquis par Woodburn, qui le revendit à Wilson. L'estampe devint alors la propriété du baron Verstolk; en 1847 à sa vente elle échut pour 3000 fr. à Smith, duquel sir Ch. Price l'acheta.

C'est M. Palmer, déjà possesseur d'une épreuve du 2me état sur papier de Chine et d'une autre sur papier blanc, qui l'a acquise aux prix énorme de 29,500 fr. (ℒ 1180). Par la mort de M. Palmer, cette pièce va encore être livrée aux enchères, le 18 mai à Londres.

De ce 1r état on ne connaît que huit épreuves : celle de M. Palmer, les deux du Brit. Mus.; celle de M. Holford; celle du duc de Buccleuch; de la bibl. de Paris, du cabinet de Vienne, qui porte au dos une inscription à la sanguine en vieille écriture : « de 6 print op de plaat » (la 6e épreuve de la planche) et plus bas à la mine de plomb : « 48 gulden »; — enfin celle du cabinet d'estampes à Amsterdam.

XXIII.

ÉLÈVES DE 1650—54.

MAES, RENESSE, DULLAERT, WILLEMANS, MAYR, WULFHAGEN, G. ULENBURGH.

Entre 1650 et 54 l'atelier de van Rijn fut fréquenté, d'abord par Nicolaes Maes, né en 1632 à Dordrecht. Rembrandt a eu peu d'élèves qui aient fait plus honneur à son école. Quoique fortement empreint du génie du maître, Maes conserve son individualité. Ainsi que Carel Fabritius, il a compris comment il était possible de continuer le grand art de Rembrandt sans le copier. Quelque plaisir que Rembrandt ait pu sentir en voyant ses idées suivies de si près par Eeckhout et Hoogstraten, je me figure qu'il aura jugé que Maes et Fabritius avaient une conception plus profonde et plus juste de ce qui constituait le côté éternel de son œuvre. Maes a travaillé dans des conditions favorables à un tel développement. Jusqu'en 1640, et même quelques fois plus tard, Rembrandt avait dans certaines de ses œuvres quelque chose de romantique, d'un pittoresque conventionnel, consistant dans certains accoutrements bizarres et dans la recherche du curieux. Plusieurs élèves ont fidèlement suivi cet attirail. Fabritius et Maes ne s'y tinrent pas, mais s'inspirèrent librement de l'élément vital et fondamental des œuvres du maître.

Ils observèrent les ressources infinies de sa palette et de sa brosse; ses combinaisons savantes de couleurs et de ton, son coup d'œil profond dans la vie même des objets. De plus en plus le maître avait laissé de côté certaines recherches pour s'élever surtout à des vues plus générales et une exécution plus profonde. C'est dans ce temps que Maes reçut l'impression forte et première dans l'atelier de son maître. La *jeune fille dans l'embrasure d'une fenêtre*, au musée d'Amsterdam, paraît de cette époque. Maes peignit presque exclusivement le genre et le portrait. Pour le premier, ce sont des scènes prises dans le salon, dans le boudoir ou le vestibule, parfois même à la cave et à la cuisine. Il excelle non seulement par un coup d'œil sûr et plein d'esprit, mais aussi par son coloris chaud, l'harmonie de ses couleurs, qui sont souvent dans la gamme rouge, par sa lumière éblouissante et en même temps moelleuse. La *femme qui achète du lait* (collection van Loon); la *fileuse* de van der Hoop; la *vieille qui prie*, à Felix Meritis, la *Diane* de la collection Goldsmid sont ses chefs-d'œuvre. Dans ses portraits il n'est pas égal; il a lâché un peu sa manière à un âge plus avancé; mais quand il veut faire bien, il est presque aussi fort que Rembrandt. Son portrait de Jacob de Wit est digne du maître.

Par les qualités qu'il déploya dans la peinture de genre, il touche à deux autres grands peintres, qui, s'ils n'ont pas étudié dans l'atelier de Rembrandt, appartiennent aux esprits de même trempe. Je veux parler de Pieter de Hooch et de Jan van der Meer. Ils s'occupent des mêmes sujets de genre. De Hooch affectionne la gamme rouge et même les tons franchement rouges, que nous remarquons chez Maes et chez Rembrandt et à cette époque. Je crois que de Hooch est l'ainé de Maes. Dans certaines œuvres ils sont si près l'un de l'autre qu'on

pourrait supposer que peut-être Maes a collaboré avec de Hooch [1].

Jan van der Meer [2] a été élève de Carel Fabritius peu avant 1654. Je ne pense pas qu'il ait eu l'enseignement de Rembrandt, mais il a été certainement grand admirateur de ce maître. Quelle originalité puissante encore dans cet artiste! Mais je dépasserais mes limites si je me laissais entrainer à son égard. Nous avons un autre élève direct qui a droit à sa place en ce lieu. C. Renesse [3] est un artiste à peu près inconnu. Les dates de ses œuvres se trouvent entre 1649 et 69. Je connais de lui deux dessins très remarquables. L'un, au musée Teyler, à la plume et au lavis de brun et de rouge, d'un bel effet. C'est *St. Jérôme dans une grotte.* Le saint est assis presque nu près d'une table couverte de livres, d'un crucifix, d'une tête de mort et d'un rouleau ouvert, sur lequel repose sa main

---

1 Cette pensée m'est venue en étudiant le superbe de Hooch de la coll. van Brienen, aujourd'hui chez lord Hertford. Dans un vestibule de maison bourgeoise, ouvrant une perspective sur une cour et à travers un corridor sur un quai de ville, tout rempli de cette lumière décroissante qui rayonne dans ses œuvres, se trouve une femme à robe rouge et un jeune garçon qui lui présente quelque chose à vendre. Ces figures éclairées à contre-jour sont dessinées et peintes à merveille et d'une touche où l'on croirait reconnaître Maes. Dans les figures de de Hooch on voit une différence remarquable et pour moi inexpliquable. Souvent ses figures sont faibles, même défectueuses par le dessin et quelquefois d'un ton blafard et bleuâtre dans la chair, (par exemple dans quelques tableaux aux musées v. d. Hoop et Boymans). Dans le tableau de la collection van Brienen au contraire, dans quelques autres du musée v. d. Hoop et au Trippenhuis, les figures sont d'un dessin remarquable et peints avec le moelleux du pinceau de Maes en son meilleur temps. Ce dernier aurait-il peint quelquefois les figures dans les tableaux de de Hooch?

2 Ce grand peintre, bien que toujours fort admiré en Hollande, est mieux et plus généralement connu maintenant par les belles études de M. Bürger, qui a été le premier à mettre en lumière l'œuvre de cet artiste original. Voyez surtout son article sur ce maître dans la *Gazette des beaux arts*, 1866 oct.

3 Les auteurs lui donnent pour prénoms C., C. A., A. C., J. Brulliot le nomme Daniel. Le J est évidemment une méprise pour le grand C. Le A peut avoir servi pour *van*. Les signatures que je connais sont bien C. Renesse.

gauche. Il laisse pendre la droite tenant une plume et médite sur ce qu'il va écrire. A côté de lui un lion debout, à la manière de ceux de Rembrandt. La lumière frappe le mur et le saint assis auprès. La facture et le sentiment sont de l'élève de Rembrandt. Cette pièce est signée:

C. Renesse
fecit 1652

Mais voici un autre morceau bien plus curieux et qui porte une révélation inattendue. C'est un dessin, également à la plume et fortement lavé de brun et de rouge. Il représente *Daniel agenouillé dans la fosse au milieu de sept lions*, dessinés dans le genre de Rembrandt; la lumière frappe le visage de Daniel. Cette pièce porte aussi la signature:

C. Renesse inventor
et fecit 1652

Mais en tournant cette feuille, lorsque je la vis lors de la vente de la collection de M. Leembruggen en 1866, j'y trouvai l'inscription suivante:

C. Renesse

De eerste tijckening getoont bij Rem Bramt (*sic*) in jaer 1649 den 1 October het waert voor de tweede mael dat ick bij Rembrant (*sic*) geweest bin.

C'est à dire:

Le premier dessin montré à Rem Bramt (*sic*) l'année 1649 le 1er octobre c'était la seconde fois que je fus chez Rembrant.

Cette inscription de la main de Renesse démontre qu'il a été chez Rembrandt en 1649, soit comme élève, soit qu'il ne l'ait fréquenté que pour lui montrer ses dessins. Il a fait aussi des eaux fortes dans le goût de Rembrandt [1].

---

1 A. Schouman a dessiné en 1782 un portrait d'un jeune peintre dessinant sur une grande feuille qu'il tient élevée. Sous cette pièce curieuse, (se trouvant

Heiman Dullaert, né en 1636 à Rotterdam, aurait été chez Rembrandt avec S. van Hoochstraten, selon la préface ajoutée à ses poésies. Cependant il doit y avoir erreur, car ce dernier y étant venu en 1640, Dullaert n'avait que quatre ans alors. Dullaert était lié d'amitié avec François, frère de Samuel van Hoogstraten, qui était libraire et éditeur à Rotterdam, et il aura connu Samuel, mais pas dans l'atelier de Rembrandt. Il était d'une santé faible, mais d'un esprit vif, bon musicien, doué d'une belle voix, poète de talent. Il a laissé plusieurs poésies, où une expression mâle se joint à beaucoup d'esprit. Comme Decker, il était de l'école de Vondel.

Lorsque Samuel van Hoogstraten partit pour Londres, Dullaert lui consacra quelques jolis vers. La *Théorie de l'art* de la Serre fut traduite par lui. Mais, chose curieuse, nous ne rencontrons chez ce poète, élève de Rembrandt, aucune mention de ce peintre! Peut-être ses sonnets sur la *résurrection de Lazare* et sur la *femme adultère* regardent-ils les tableaux de Rembrandt, mais il ne le dit pas. Nous lisons dans la préface de ses œuvres [1], qu'il sut copier son maître à tel point, qu'un tableau de lui d'après Rembrandt fut vendu comme étant du maître. Il cultiva le portrait, les figures de genre, les intérieurs [2] Il fixa sa demeure à

---

dans la coll. du prof. van der Chys, vendue 1868 à la Haye), Schouman a écrit: „Dit geteekent uijt een groot familje stuk van 7 feguren. Con.... A. S. .... Renessen 1651 denke dit pourtret van de schilder is. Was in de manier van Rembrandt.“ Schouman dit dans cette inscription qu'il a copié ce portrait d'un grand tableau de famille peint par Renesse en 1651 dans la manière de Rembrandt, et qu'il pense que c'est le portrait du peintre.

1 Éditées à Rotterdam 1719 chez D. van Hoochstraten.

2 Dessin vigoureux de Stolker d'après Dullaert, intérieur avec figures et beaucoup d'accessoires.

Id. vieille lisant, portrait de Sophia Mélisdijk, mère de Dullaert; très fin et vigoureux. Vente de Jongh 1810.

Un tableau représentant une cuisine, avec une servante qui nettoie un chau-

Rotterdam et selon Campo Weyerman il conserva par écrit ses relations amicales avec van Rijn et Ph. Koninck, qui fit son portrait.

Vers cette époque un artiste allemand, Michiel Willemans, né en 1630, vint demeurer en Hollande. On le vit ordinairement dans la société de Rembrandt et de Backer, dont il suivit les principes dans ses portraits et sujets historiques. La renommée de van Rijn attira plusieurs artistes allemands. Nous avons déjà rencontré chez lui Paudiss. Johann Ulrich Mayr, d'Augsburg, y alla également chercher l'enseignement; comme il naquit en 1630, on peut admettre que ce fut encore vers 1650. Sandrart le nomme un jeune homme plein d'enthousiasme et qui, dans la peinture d'histoire et surtout dans le portrait, s'est distingué par la vérité et l'harmonie de son coloris.

Enfin Franz Wulfhagen, de Brème, est cité comme un bon disciple de van Rijn [1].

Parmi les élèves de Rembrandt, on nomme encore Gerard, fils de Hendrik Ulenburgh. Il a peint le paysage, et Houbraken raconte qu'il a décoré une grande salle dans une maison à Amsterdam. Une toile de sa main, représentant Adonis blessé par le sanglier, est célébrée par un poète de ce temps, qui fit encore des vers à ses noces en 1666 [2].

Gérard s'occupa aussi du commerce d'objets d'arts. Sa salle

---

dron et une batterie de cuisine; selon Weyerman, ce tableau peint dans la manière de Rembrandt se trouvait à Rotterdam. Le musée Boymans possédait un tableau pareil, une très bonne peinture; était elle de Dullaert?

Massacre des innocents, collection Lichtenstein à Vienne.

1 C'est C. Weyerman qui l'assure et qui le dit excellent dans l'imitation de son maître Rembrandt; il fleurit en 1660. Weyerman nomme encore (dans ses *Maandelijksche berigten uit de andere waerelt*, p. 335) « le grand amateur de l'art Kornelis Brouwer, qui fut aussi un disciple de Rembrandt. »

2 P. Verhoek, *Poëzij*. Ulenburgh épousa Elisabeth Juste.

„spacieuse", célébrée par Vondel et par Antonides van der Goes, contenait une collection remarquable d'œuvres italiennes; c'est chez lui que les amateurs allaient chercher alors les tableaux italiens dont le goût se répandait de plus en plus. L'authenticité de ces peintures fut contestée, mais les deux poètes que je viens de nommer le défendirent à cet égard. En 1675 cependant, son commerce finit par une déconfiture et ses meubles furent vendus par la Chambre des insolvables. Dans le curieux inventaire de ses tableaux on trouve des Hollandais, des Flamands, des Italiens. De Rembrandt, il s'y trouve une *Juive*, une *Petite Danaé* et un portrait de femme commencé. On y retrouve aussi plusieurs tableaux, entre autres de Brouwer, Parcelles, Hercules Seghers etc., qui paraissent provenir de la vente de Rembrandt qui eut lieu en 1656.

On peut supposer que le commerce de Hendrik et Gerard ait fourni à Rembrandt une partie de ses collections [1].

---

1 Pour son affaire avec la cour de Berlin, au sujet de tableaux italiens, les bruits qui coururent sur sa manière d'agir etc., on peut consulter Houbraken II, p. 294. Vondel, *Poëzij* II, p. 372 (Edit. in 4°.) J. A. van der Goes, *Poésies*.

L'inventaire a été publié par M Scheltema, dernièrement dans l'édition française de son *Rembrandt*, édition de 1866.

XXIV.

REMBRANDT PAYSAGISTE.

FARNERIUS, LEUPENIUS, ESSELENS, ERKELENS, VAN DE CAPELLE ETC.

Le paysage constitue une partie si considérable de l'œuvre de Rembrandt, qu'il exige une attention spéciale de notre part. Nous embrasserons ici cette partie de notre étude dans son ensemble, parce que ses paysages peints ne portent pas de dates, ce qui nous empêche de suivre la méthode chronologique.

Van Goyen, Wijnants, Waterloo, Cuyp, Saftleven, Salomon Ruysdael qui venait d'achever en 1642 son superbe paysage qui est au musée de Berlin, Roghman, Ph. Koninck tenaient le premier rang pour le paysage hollandais. D'autres étaient survenus, qui, formés en Italie, s'en tenaient surtout au paysage étranger, aux sîtes montueux, tels que Pijnacker, Breenberg, Both, Berchem, Asselijn, Dujardin.

Il importe de savoir quel genre de paysage a surtout charmé Rembrandt. Il avait dans ses salons et ses ateliers quelques paysages de Lievens, de Govert Jansz., de Parcelles. Dans ses cartons il avait des estampes de divers paysagistes, de Roeland Savery entre autres, dont il possédait un grand recueil avec des vues dans le Tyrol. Il avait aussi une petite grisaille de Simon de Vlieger, peintre spirituel de figurines, de marchés, de charlatans, mais aussi paysagiste et peintre de marines, dont le talent

si naturel, si large et si fin à la fois a dû avoir toute sa sympathie. La collection de Rembrandt ne contenait pas de tableau de Roghman, ni de Ph. Koninck. Pour ce dernier, cela m'étonne. Quant au premier il a peu peint, mais énormément dessiné. De ces dessins Rembrandt en possédait assurément, et il doit avoir beaucoup goûté le talent large et viril de son ami. Nous savons aussi que les rares peintures de Roghman sont dans le même sentiment que les paysages de Rembrandt. Les deux paysages que possède la galerie de Cassel sont dans une gamme foncée de vert et de vert brunâtre, largement brossés dans la pâte, la feuillée massée et non détaillée. Roghman, Koninck et Rembrandt ont pratiqué une manière de peindre le paysage tout différente de celle de tous les paysagistes hollandais. Roghman, l'ainé de Rembrandt, l'a certainement devancé dans ce genre et a eu de l'influence sur le paysage de celui-ci. Mais Koninck? Procède-t-il de Rembrandt ou de Roghman, ou est-il créateur lui-même? Voilà ce qu'il est difficile de préciser. Ils ont entre eux de fortes ressemblances dans la couleur, dans le ton, dans le sentiment de rendre ce qu'ils voient, dans la manière surtout de donner les grands aspects d'ensemble.

Le paysage de Koninck a un caractère spécial encore. Ce sont les grandes vues panoramiques. Ils sont connus, tous ces paysages à horizon étendu où Koninck fait pénétrer l'œil dans des lointains immenses à travers plusieurs plans. Rembrandt aussi aima ces vues étendues. Le lointain du *paysage aux trois arbres* est tout à fait dans ce caractère, qu'on retrouve aussi dans plusieurs de ses eaux-fortes et peintures.

Koninck était chez Rembrandt vers 1635 ou 40, à une période où le maître ne paraît pas encore avoir peint ses grands paysages. Quoique Rembrandt ait toujours compris

le paysage dans son enseignement, Koninck a peint chez lui surtout la figure. Il me semble donc peu probable que ce dernier ait appris le paysage chez Rembrandt. Certes le souffle du maître peut avoir influencé cette grande manière de peindre non pas des sîtes, des vues, ou des parties de la nature, mais la nature entière, en bloc, l'espace. Mais son paysage est trop personnel dans sa forme et dans sa disposition pour l'en priver; il est bien à lui.

Maintenant nous touchons à un homme presque inconnu, dont les œuvres sont d'un intérêt piquant. Dès qu'on entrait dans le vestibule de la maison de Rembrandt, on trouvait un paysage de Hercules Seghers; on en trouvait encore dans chaque appartement, huit au total de ce même peintre. Il faut que cet artiste ait exercé un attrait sympathique sur Rembrandt, et puisque celui-ci a fait tant de cas de Seghers, il nous intéresse ici. Les biographes ne contiennent presque rien sur ce paysagiste, mais c'est Hoogstraten qui nous fournit des données dont on n'a pas observé l'importance. Il dit: „Seghers, méconnu mais grand artiste, florissait, ou pour mieux dire, languissait et mourut dans ma première jeunesse." Hoogstraten est né en 1627, Seghers doit donc être mort avant 1650. „Il avait bien et beaucoup observé, poursuit il, son dessin était sûr, il était plein d'inventions et comme enceint de provinces entières, qu'il créa dans ses tableaux et ses estampes avec des perspectives étendues à l'infini. C'était un homme d'un zêle inépuisable, mais on ne daigna pas regarder ses ouvrages. Ses estampes servirent aux épiciers; un marchand d'estampes voulut à peine payer le prix du cuivre d'une de ses planches et le pauvre artiste, après en avoir tiré quelques épreuves, le coupa disant: un jour on payera une seule épreuve quatre fois plus que ce que j'ai demandé

pour la planche même. Ce qui arriva en effet, puisqu'on les a payées depuis 16 ducats. En attendant, l'infortuné avait vendu, pour l'impression de ses planches selon sa nouvelle méthode, jusqu'à ses draps et à ses chemises et l'indigence le poussa au désespoir."

C'en était assez pour mourir; cependant Hoogstraten ajoute qu'il chercha à noyer son désespoir dans le vin et qu'un jour d'ivresse il mourut en tombant d'un escalier.

Seul, un grand homme comprit ce talent aux prises avec le succès revêche et un coup d'œil sur ses œuvres nous expliquera cette sympathie. On ne connaît pas de tableaux de Seghers, peut-être on en trouvera si on y apporte quelque attention. Il paraît qu'il peignit d'une manière franche; qu'il cherchait à rendre l'air, à creuser des lointains infinis, à figurer le pittoresque des terrains mouvementés. Ses estampes sont extrêmement remarquables. La plupart sont imprimées sur papier teinté en bleu, en gris, en brun, d'autres sont sur linge, avec des couleurs à l'huile à deux ou trois teintes. Il a donc devancé tous les imprimeurs connus en ce genre. On y rencontre deux espèces de paysage. Dans l'un il prend pour thème le terrain plat à horizon étendu. En voici un exemple dans une petite estampe en largeur : un terrain uni à horizon élevé. Il est gravé légèrement; les plans sont coloriés par bandes, dont la couleur jaune en haut, passe d'un vert fade au vert brun, puis au brun, tandis que les maisonnettes au bord de l'eau à l'avant-plan sont légèrement teintes de rouge. C'est le panorama comme Ph. Koninck l'avait compris. Comme si tout conspirait pour anéantir la mémoire de cet artiste, Waterloo a utilisé ce même cuivre pour en faire son *village au bord du canal* (Bartsch 91), connu sous son nom et auquel il n'a ajouté que de légères variations au premier plan.

Dans d'autres pièces, imprimées en bleu sur papier brunâtre, c'est une nature sauvage, très accidentée par des groupes de rochers, des sentiers escarpés et des pins, ressemblant à quelques paysages de Bril et de Breughel. On y remarque aussi des ressemblances fort remarquables avec les vues du Tyrol à l'eau-forte par Roghman. D'une de ces estampes, j'ai vu quatre épreuves diversement teintées et à effets différents. Il y a encore une ruine, imprimée sur toile en couleurs rougeâtres à l'huile, et un intérieur de boutique à effet rembrandtesque. Tout cela montre les préoccupations constantes de cet esprit. Le paysage de Seghers se range à côté du paysage panoramique peint par Koninck et Rembrandt et du paysage poétique à effet, dont ce dernier a laissé de si beaux exemples. Voilà pourquoi Rembrandt a tant aimé les créations de cet esprit novateur si analogue au sien.

Une nouvelle surprise nous est réservée dans une de ces estampes de Seghers. On connaît le grand et beau paysage, appelé dans l'œuvre gravé de Rembrandt la *fuite en Égypte dans le goût d'Elsheimer*. Voilà que cette gravure n'est pas de Rembrandt et se trouve être imprimée avec le cuivre même de Seghers! J'ai examiné au cabinet d'estampes d'Amsterdam une épreuve du cuivre original de Seghers. Celle-ci est imprimée en vert bleuâtre. Seghers s'est inspiré, en gravant cette planche, du paysage familier à Elsheimer et a mis au versant de la montagne les deux figures de l'ange avec Tobie portant le poisson, exactement copiées par lui d'après celles qu'on trouve sur une estampe de Goudt d'après Elsheimer. Rembrandt a pris le cuivre et n'y a fait que de légers changements dans quelques branches, dans les plantes du premier plan, augmentant l'effet dans le paysage et les différences de tons et de couleur. Il a encore effacé les deux figures et leur a substitué Joseph et Marie montée sur l'âne. Cependant les tra-

ces de l'état primitif n'ont pas disparu absolument. Dans les arbres on voit distinctement les restes de l'une des aîles de l'ange et le talon d'un de ses pieds, tandis qu'une branche ajoutée sert à masquer d'autres traits mal effacés. Cette découverte [1] nous fait connaître un palimpseste bien singulier.

Voilà les paysagistes qui ont attiré l'attention de Rembrandt, voyons-le maintenant à l'œuvre lui-même.

L'étude du paysage fut constante dans l'enseignement et la pratique du maître. Presque tous ses disciples ont peint ou dessiné le paysage: Lievens, Sal. Koninck, Bol, Flinck, Eeckhout, Hoogstraten, Ph. Koninck, Victors peignit même un site panoramique. Quant au maître, son inventaire contenait une quantité de „livres avec des paysages d'après nature," dont les feuillets depuis dispersés dans diverses collections, montrent son activité dans cette étude. Parmi ces croquis il s'en doit rencontrer de sa première période. Aussi avant 1642 ou 43, plusieurs œuvres avec fond de paysage témoigent de son talent dans cette branche d'art: ses *Susanne* de 1631 et 1641, son *Ganymède* de 1635, son *Agar* de 1640, et plusieurs eaux-fortes, les *fuites en Égypte*, le *Samaritain*, l'*annonciation aux bergers* etc. Toutefois le paysage n'y entrait que comme accessoire. Maintenant il allait le traiter pour lui-même. S'appuyant toujours sur la nature, il dessina tout ce qu'il voyait, son entourage direct, son vestibule, des vues dans la ville, une tour d'église qu'il voyait d'une fenêtre. Quand il sortait, le calepin dans sa poche, il esquissait les remparts, les boulevards avec leurs portes et leurs moulins; puis allant plus loin, des vues d'Amsterdam, ou des villages aux environs,

---

1 J'en suis redevable à MM. Klinkhamer et Engelberts, les obligeants directeurs du musée d'Amsterdam, avec qui j'ai comparé les deux estampes.

Diemen, Omval, Slooten; des hameaux, des fermes avec leurs granges et leurs bouquets de bois, des digues où passe un carosse ou un troupeau de moutons, des canaux avec des barques. Quelquefois dans les dunes, il monte sur une hauteur et dessine l'horizon que son œil embrasse. Encore aujourd'hui, on reconnaît aux environs d'Amsterdam le paysage avec le même caractère et les mêmes vues que montrent plusieurs pièces de Rembrandt.

En comparant les paysages de Rembrandt aux estampes contemporaines, j'y ai reconnu plusieurs sîtes retracés par lui. Dans un dessin d'une église en ruine par exemple, (gravé en fac-simile par Laurentz) on reconnaît l'église du village de Slooten près d'Amsterdam [1]. Dans l'eau-forte, *paysage à la tour*, je crois reconnaître le village de Loenen avec sa tour près des pignons du château de Kronenburg.

Rembrandt a poussé ses promenades artistiques plus loin que le voisinage direct. C'était surtout la contrée dite *het Gooiland*, qui lui a fourni une quantité de sujets. Cette contrée s'étend d'Amsterdam jusqu'aux limites de la province d'Utrecht et longe la Zuiderzee. C'était un lieu chéri des riches Amsterdamois, à deux ou trois lieues de leur ville. Ils y chassaient, et y avaient des campagnes, comme Uyttenboogaert, Hooft, Tromp, les Hinloopen et en 1672 Jan Six. On y rencontrait une grande variété de nature, des bois, des prairies, de petits lacs, des canaux, des champs cultivés, des campagnes; on y défrichait et on endiguait des terrains, ou comme Uyttenbogaert on y convertissait les parties arides en belles plantations. Enfin il y avait la bruyère et les sables des dunes avec la vue sur la mer. C'est

---

1 On peut comparer l'estampe dans Rademaker, *Kabinet van Nederl. Oudh.* I, p. 11; la gravure qui s'y trouve est datée 1640. On pourra retrouver de cette manière les lieux de plusieurs paysages de Rembrandt.

dans cette contrée que se trouvent les villes de Muiden, Naarden, Weesp, les villages Diemen, Muiderberg, 's Graveland, Loenen avec le château de Kronenburg, Laren etc. Hooft, bailli (*drossaart*) du Gooiland, y habitait le vieux manoir de Muiden, si célèbre par les assemblées littéraires qui réunirent les savants et les beaux esprits. A Muiderberg, tout près de là, le fils de Cornelis Sylvius était pasteur de 1639 à 1653. Voilà que nous trouvons dans la collection Muilman deux dessins de Rembrandt de l'église de Muiderberg. La collection Goll avait une vue dessinée du village de Diemen, celle de Burlet une vue d'Amersfoort, celle de Ploos une vue dans les dunes près de Naarden.

Les amis que Rembrandt y avait, les dessins et eaux-fortes où il en retraçait les vues, démontrent que le peintre fréquentait souvent cette contrée, peut-être en compagnie de ses intimes Roghman et Eeckhout [1].

Rembrandt étendit plus loin ses excursions. Dans les anciennes collections on trouve une vue de Dordrecht. Au musée de Dresden j'ai vu un joli croquis à la plume et à l'encre brune, une vue sur le marché de Rotterdam, avec la grande tour au fond et la statue d'Erasme à droite. Dans la collection de Jongh [2] est mentionné une vue du *Belvédère et Kalverbos* à Nimègue, dessin en couleurs que j'ai retrouvé au musée de Berlin. Ploos van Amstel avait une vue de Clèves. Plusieurs croquis et tableaux montrent des contrées montagneuses. Il est vrai que quelques uns de ses paysages peints ne sont pas des sîtes, mais des paysages composés. Cependant ils portent un cachet

---

1 Eeckhout aussi dessina plusieurs vues aux environs de Haarlem et d'Amsterdam. Celles de Roghman sont bien connues.

2 Rotterdam 1810, vendu *f* 66, avec un autre dessin de Rembrandt, à Le Brun.

trop vrai pour qu'ils aient été faits d'imagination. Rembrandt a donc vu quelque contrée montagneuse, soit le pays de Clèves, soit celui de Bentheim, que Ruysdael aimait aussi à retracer.

De ces dessins il y en a de toute espèce, croquis à traits rapides et pris à la hâte, esquisses à la plume, quelquefois lavées de suif, ou d'encre brune ou de légères teintes en couleur [1]. Notes exactes quand il s'agissait de garder des détails justes, aperçus rapides s'il fallait retenir ou créer des effets. Rarement ces dessins sont plus achevés, comme le rempart de ville que possède M. de Vos, et presque jamais ils ne sont datés; ce qui se comprend de reste, n'étant que des croquis ou esquisses.

C'est en 1632 que Rembrandt commence à traduire sur le cuivre quelques unes de ces feuilles. La *chaumière entourée de planches* est de cette année; jolie et fine gravure reproduisant exactement la nature dans ses détails. Dans ce style il en a gravé plusieurs, *l'homme au lait*, *la grange à foin* etc. Ces planches sont d'un travail simple et léger, presque seulement à l'eau-forte, sans contrastes ou grands effets. Après 1640 il traite le paysage d'un style plus large: ainsi dans *la chaumière au grand arbre*, *le moulin de Rembrandt*, le *Omval* et le *pont de Six*, où il emploie encore l'eau-forte presque seule.

Le chef-d'œuvre des paysages gravés est celui *aux trois arbres*. Une digue, près d'une pièce d'eau, trois arbres d'un beau dessin, au fond une suite de prairies coupées d'eau et s'étendant à perte de vue, voilà tout le sujet.

---

1 Met roet of met rood krijt gemengde inkt of « sapjes aangewasschen », ainsi qu'on disait alors. Comme on n'avait pas de sépia, on mélangeait souvent l'encre de Chine avec de la sanguine broyée, ou préparait d'autres encres brunes et jaunes. J'ai une quantité de dessins de J. de Bisschop, au dos desquels il a noté ses observations sur les encres qu'il préparait.

Mais un ciel orageux et un nuage épais qui se déploie en rideau au coin gauche étendent sur ces simples objets une grandeur et une poésie mystérieuses. Immensité dans l'horizon infini, grandiose dans le ciel tourmenté. C'est le seul paysage que Rembrandt ait entièrement achevé avec toutes les ressources de l'eau-forte et de la pointe sèche; c'est, avec celui *à la tour*, le plus beau, à mon avis, qu'il ait fait.

L'année 1650 et les suivantes nous offrent plusieurs paysages: *le canal au cygnes*, qui retrace une contrée montagneuse; le *bouquet de bois*, entièrement fait à la pointe sèche etc.

Dans d'autres pièces de cette époque il emploie les barbes pour obtenir des ombres veloutées; il s'occupe moins des détails que des grands parti-pris d'effet. Dans la belle pièce dite *la tour carrée* il n'y a pas un fouillis de tailles, mais les vigueurs sont obtenues de cette manière. Dans le paysage *aux trois chaumières* avec leurs pignons pointus également, l'encre s'accrochant aux bords des tailles fortes produit des ombres veloutées, tandis que les arbres sont traités largement et les feuilles ovales comme dans les dessins de Farnerius et de Lievens.

Je range à cette année encore un des plus beaux paysages de Rembrandt que je connaisse, celui *à la tour*, estampe d'une grandeur de composition et d'effet, d'une exécution admirables. Il y a laissé tout le premier plan ainsi que la partie droite du ciel sans aucun travail; les arbres et les maisons du second plan ont de grandes parties de lumière. Seule une partie des arbres à gauche est noyée dans une ombre forte, en harmonie avec le ciel, sombre de ce côté. Laisser de grandes parties sans travaux, disposer ses clairs et ses ombres par de grands plans, s'abstenir du trop de détails, voilà ce que Rembrandt pratique souvent.

Après 1653 et jusqu'à la fin de sa vie, sauf une seule exception en 59, plus de paysages datés. Nous pouvons donc admettre que le peintre n'en fit plus ou rarement et que sa veine créatrice en ce genre se limite ainsi surtout entre 1640 et 1653.

Cela offre une période approximative à assigner aux paysages peints qui ne sont presque jamais datés. Smith mentionne d'après un catalogue une date 1638 et de Frey a gravé un paysage avec cascade daté 1639. Mais ces dates n'ont pas été vérifiées. Le cabinet du comte de Stadion à Vienne avait un paysage montagneux, signé selon la gravure [1]: Rembrandt 1653. Ce paysage me paraît douteux; les arbres au feuillage détaillé ne portent pas le caractère de la manière de Rembrandt; le site et l'ordonnance rappellent fortement les paysages tyroliens de Roghman.

Mais le petit paysage d'hiver à Cassel, est bien signé 1636.

La plupart des paysages peints sont à effet de lumière et à ciels nuageux. Ils se rattachent par là au *trois arbres* de 1643. La conception, le sentiment, le faire conviennent aussi au style du maître après ce temps. Reflètent-ils le sentiment sombre et mélancolique qui peut-être remplissait alors l'âme du peintre à la mort de Saske en 1642 ou sous le coup du désastre de 56? Il se peut. Mais il se peut aussi que cela ne soit que pure fantaisie de notre part. Car toutes ces toiles n'ont pas été peintes dans l'année où il perdit sa femme ou dans celle de sa déconfiture. D'ailleurs le sentiment en est en parfait accord avec l'œuvre entière du maître.

L'inventaire de 1656 montre que Rembrandt avait fait déjà plusieurs paysages à cette époque; il s'en trouve dix:

---

1 J'ai cette gravure assez rare, signée A. P. C. F. 1827.

un clair de lune qu'il n'avait fait que retoucher, trois petits paysages, un autre plus grand, un qui n'était que commencé, un paysage montagneux, un coucher de soleil et deux peints d'après nature; puis des études de maisons d'aprés nature. Quelques uns des paysages peints se trouvent donc limités entre 1643 et 1656. Un fait digne de remarque, c'est que le peintre ait possédé à cette dernière époque dix paysages. Si j'ajoute à ce fait, qu'ils ne sont presque jamais ni datés ni signés, je suis porté à croire qu'il ne les destinait pas à être vendus, qu'il ne les faisait qu'en vue de l'étude ou que comme distraction.

Je ne connais que d'après des descriptions ou des estampes les paysages qui se trouvent en Angleterre. Les collections dans ce pays en contiennent une quinzaine des plus beaux. Il y a à la *National gallery* la belle contrée boisée et montagneuse avec la flaque d'eau que Tobie et l'ange ainsi que le petit chien vont passer au guè. C'est d'un effet superbe dans le contraste des masses d'arbres avec la partie claire d'un ciel nuageux.

Rembrandt s'est souvenu ici d'une superbe planche de Goudt d'après Elsheimer, qui représente le même sujet dans un paysage analogue. La figure du jeune Tobie, qui tient sous son bras le grand poisson, est presque identique à celle d'Elsheimer. Quant à l'esprit des figures, ce dernier surpasse même celles de Rembrandt; le mouvement du petit barbet qui se ramasse pour sauter d'une pierre à l'autre est charmant.

Il y a les beaux effets de soleil couchant des galeries Grosvenor et Landsdowne; les sîtes montueux de M. Peel; le paysage si poétique du marquis de Hertford. Des contrées plates et étendues se trouvent: chez lord Landsdowne, une peinture fort large et magistrale, dit-on; chez M. Hope, le petit tableau ovale, un terrain coupé par une rivière, avec

un ciel nuageux et d'un ton chaud. En premier lieu, la grande toile si admirée, de lord Overstone: un pays plat aux plans reculants parsemés de bois, de fermes, de moulins, où circule une rivière qui se perd dans le lointain, avec un ciel à nuages épais et fantasques et une lumière magique.

Dans les collections russes il y a un paysage montagneux avec Jésus et les disciples d'Emmaüs; une marine; et deux autres paysages. Au musée de Munich un grand paysage au soleil couchant.

Les paysages peints que j'ai pu étudier sont les deux de Cassel, ceux de Brunswick et de Dresde, celui qui est à M. Bürger et celui de la collection Suermondt. Le paysage de la galerie Suermondt se range avec le paysage au Tobie, et celui à l'enfant Moïse sauvé des eaux, dans le genre du paysage historique. Celui de la galerie Suermondt, daté 1641, contient au premier plan Boos, Ruth agenouillée devant lui et une autre figure. Cette partie n'est pas remarquable, mais le terrain qui occupe le second plan et le lointain est très beau avec sa touche émaillée et sa couleur brune et dorée. Le superbe paysage à M. Bürger est une œuvre de première qualité. Tout le premier plan est dans l'ombre, l'eau brun vert, le terrain brun rouge, les arbres vert brun largement massés et en pleine pâte. Le second plan et le fond se composent d'une plaine avec une rivière, un moulin et des fabriques, le tout bordé de montagnes. Tout cela est dans de superbes tons gris, les clairs empâtés de jaune et de blanc; c'est la lumière du soleil qui, vive et subite, passe sur cette partie et forme une belle opposition avec la partie ombrée. Le ciel magnifique, d'un bleu fin au nuages dorés, devient tout sombre, noir et vert, au coin droit à la hauteur des arbres du premier plan. Ce magnifique tableau est

largement brossé dans la pâte, qui est posée avec une maëstria étonnante; les deux cygnes au devant sont comme sculptés en deux ou trois coups de brosse.

Par le sentiment il se rattache au *paysage aux trois arbres*, gravé en 1643.

Les deux grands tableaux de Cassel et de Brunswick se ressemblent sous divers rapports; les sîtes sont pareils. C'est une contrée montagneuse, coupée d'une rivière, avec une ville sur la pente des hauteurs. Nous trouvons ce même caractère dans le fond de la *prédication de Jean Baptiste*, dans le paysage à M. Bürger, dans plusieurs croquis du maître.

Dans celui de Cassel, une large rivière coule au milieu et passe sous l'arche d'un pont en pierre. Sur la rive à gauche du spectateur, quelques grands arbres et un cavalier; sur la pente un pêcheur et près de lui, dans l'eau, deux cygnes. Sur le bord à droite, diverses fabriques, des maisons, un moulin etc. entourés d'arbres. Contre la rive quelques vaisseaux, un yacht à poupe ornée et dont le pavillon pend dans l'eau. Au second plan, au dessus du pont des terrains élevés, avec des masses prolongées d'arbres; puis des hauteurs rocheuses, se terminant en pente abrupte, sur lesquelles s'étend comme une ville ou une forteresse avec une tour carrée à contreforts séparés. Au lointain encore des monts. Fond de ciel bleu, sur lequel au coin droit s'étend, comme un rideau, un nuage noirâtre. Tout le premier plan, surtout les fabriques et les arbres, sont enveloppés d'ombres chaudes, les rochers du second plan sont seuls éclairés, ainsi que le fond du ciel à gauche. La couleur dominante est vert brunâtre, brun rouge et brun jaunâtre. C'est d'une harmonie superbe et mystérieuse. Seules les œuvres de Koninck et de Roghman offrent des analogies avec une conception pareille du paysage. J'en

ai retrouvé l'effet et le caractère dans le paysage de J. van Ruysdael au Louvre. C'est évidemment le même site, mais vu d'un autre point de vue. On y retrouve les terrains, les monts escarpés avec les bâtisses, la rivière, le moulin, le pont, le cavalier même.

Dans celui de Brunswick, les montagnes se trouvent à gauche, la profondeur du tableau à droite. Sur le dos des hauteurs qui s'avancent jusqu'au milieu du tableau, s'étend une ville; au fond on voit des chaînes de montagnes. Au second plan l'arche d'un pont et une rivière tombant en cascade vers le devant; au premier plan, des fabriques et des arbres.

Cette dernière partie est dans de fortes ombres. Le soleil pénétrant par les nuages fauves d'un ciel orageux, illumine la ville sur la montagne et en partie l'eau de la cascade. Ici encore la couleur est de fantaisie; elle est plus rougeâtre que dans le tableau de Cassel. Dans la conception dramatique du ciel et du clair-obscur il y a analogie avec le *paysage aux trois arbres.*

Où Rembrandt a-t-il pris ces vues? Assurément il ne les a pas faites de fantaisie seule. Elles portent trop leur cachet de vérité malgré ce qu'il y a de fantasque et d'idéal. Aussi nous trouvons des feuilles d'étude dans lesquelles Rembrandt a tracé des sites pareils; entre autres au cabinet d'estampes à Berlin, il y a une esquisse rapide sur papier brun d'une ville avec ses tours, située sur des hauteurs et vue un peu d'en haut; il y en a une autre en quelques traits de plume et lavé d'encre brune, c'est une ville avec des tours et des montagnes au fond; enfin une troisième, à la plume avec des lavis faibles de brun et de bleu, qui montre le profil d'une ville avec des bâtisses carrées et l'arche d'un pont. Tout cela, portant le caractère de rapide étude sur nature, montre des éléments analogues à

ceux que Rembrandt a mis en pratique dans les deux paysages que nous venons d'examiner.

Une ressemblance à signaler encore est celle du tableau de Brunswick avec le paysage qui constitue le fond de *la prédication de Jean Baptiste.* C'est une ville semblable, située sur une montagne; une cascade sortant des arches d'un pont etc.; c'est ce même pont qu'on retrouve dans l'eau-forte *Jésus ramené du temple par ses parents.* Je ne doute pas que tout cela sorte d'une même source.

Le grand paysage, au musée de Dresde, est d'une nature différente, comme composition et comme couleur. La vue y embrasse un terrain très étendu, relevé d'une quantité de montagnes et tout parsemé d'une foule de petites oasis de verdure avec des maisons, des châteaux etc. Au premier plan à gauche on voit un chariot qui gravit un chemin; à droite un moulin à eau avec une écluse, sous laquelle passe l'eau descendant des rochers. Plus loin, à gauche, des maisons, une blanchisserie avec gazon d'un vert topaze; puis à droite et à gauche des maisons, des tours de châteaux, des bouquets de bois innombrables; au fond à gauche une rivière serpente et porte quelques voiles. A droite le tableau est terminé en haut par des monts, à gauche par un ciel sombre et très mouvementé.

Ce tableau pèche peut-être contre l'unité par un trop grand nombre de hauteurs, de groupes de maisons et de bois, quoique tout cela soit admirablement enchaîné, mais la couleur restitue cette unité. Elle est d'une gamme vert foncé. Le premier plan est couvert d'ombres brunâtres, dans le ton des tableaux de Ph. Koninck; le second, où se joue une douce lumière, est plus vert, parfois d'un vert topaze; de-ci et de-là, les toits des maisons, l'eau, les linges à blanchir donnent quelques points plus vifs; tout le fond est fort

sombre, d'un vert qui devient bleuâtre et gris et va même jusqu'au bleu. Cette partie surtout, et même le caractère du paysage entier, fait penser à Breughel. Un ciel gris-noirâtre termine le tableau. De grandes masses de nuages gris, avec deux petites percées seulement de bleu lapis lazulis, équilibrent la masse des monts à droite; un nuage blanc forme contraste avec le pic sombre de la montagne et donne au ciel une grande étendue.

Une impression de grandeur et de profondeur sublimes ressorte de ce beau tableau, où Rembrandt s'est montré une fois de plus un coloriste extraordinaire et un interprète poétique de la nature.

Il est difficile d'assigner une date à ces paysages. Quant à ceux de M. Bürger et de Cassel, qui ont beaucoup d'affinités, je les mettrais entre 1643 et 50, peut-être 1643 à 45. Le seul morceau daté qui offre un point de comparaison, est le *paysage aux trois arbres* de 1643. Nous retrouvons dans les deux tableaux le même caractère grandiose, le même sentiment sombre relevé par un éclair de soleil. Le *canal aux cygnes* de 1650 offre quelques détails qui se retrouvent dans le paysage de Cassel.

Le grand panorama, du musée de Dresde, me semble encore devoir être rangé vers 1643 ou 1645.

Quant au paysage de Brunswick, nous avons remarqué les analogies avec le fond du *Saint Jean* de 1656 et celui de l'*enfant Jésus ramené du temple*, eau-forte de 54. Ajoutez-y une ressemblance dans le ton dominant de ces deux peintures, qui sont dans une gamme brunâtre, et qui a fait nommer le *Saint Jean* une grisaille. Il se pourrait donc que le paysage de Brunswick appartînt aussi à cette période où Rembrandt exécuta plusieurs œuvres dans ce ton fauve.

Rembrandt n'a pas autrement procédé dans le paysage que dans les autres genres. C'est toujours chez lui une

grande science de la réalité unie à une puissante fantaisie. Quand il dessine, les arbres sont faits par masses, avec quelques contours rapides et élémentaires à la plume ou à la pierre noire; le trait ou le lavis n'exprime que rarement la forme plus accentuée de la feuillée. Dans l'eau-forte il pousse son faire plus loin. Ordinairement il ne veut que l'effet et ne fait ses arbres que par contours ou griffonnements remplis de hachures ou de parties claires qui font la masse. Quelquefois cependant, par exemple dans le saule de la *vue d'Omval*, il prouve qu'il sait parfaitement dessiner les arbres.

Dans les peintures également, la feuillée est traitée en grand et par masses ou par touches plates. Il visait toujours au grand ensemble. C'est pour cela qu'il évitait les détails, ainsi que les couleurs locales des objets qu'il embrassait dans une gamme dominante. Il ne veut non plus rendre telle vue, ni tel site, ni le caractère spécial de telle ou telle nature. Il veut traduire le grand sentiment de la nature entière. C'est par ces moyens qu'il y obtient tant de grandeur et de poésie. Son paysage, vrai, quoiqu'il ne soit pas d'une réalité ordinaire, est davantage un paysage de fantaisie, un paysage idéal. Il traduit la nature au moyen de son sentiment poétique et pittoresque. Il procède non en historien, mais en poète. Il prend dans la réalité une partie de la nature, la retrempe et la revivifie dans son impression du moment et la traduit ainsi en poésie.

Tel est à vrai dire ce que le maître faisait de tout ce qu'il touchait.

Plusieurs paysagistes furent inspirés par le paysage de Rembrandt. Parmi ceux-là, il est un artiste qu'il nous

faut tirer de l'oubli, Farnerius [1]. J'ai eu la satisfaction de trouver au cabinet de dessins à Dresde plusieurs œuvres de cet artiste inconnu, qui indiquent et son nom et sa manière de faire [2]. Il en est qui portent très visiblement le nom Abraham Farnerius, en vieille écriture hollandaise. Ce sont des cabanes avec des arbres, une vue étendue avec un village et un moulin au lointain, une étude d'arbres et autres. Ces morceaux sont lavés à l'encre brune et d'une touche large. Le caractère est celui du paysage de Rembrandt; les feuilles souvent dessinées en ovales comme par Lievens.

Qu'il ait en effet fréquenté Rembrandt entre 1640 et 45, c'est encore le précieux livre de S. van Hoogstraten qui nous l'apprend, dans le passage déjà cité [3], d'où il résulte que Farnerius, étudiant alors la figure et discutant sur la théorie de l'art historique, ne s'appliqua que plus tard au paysage.

Un autre artiste bien peu connu, est J. Leupenius, qu'on nomme aussi élève de Rembrandt. Je ne connais de lui que quelques œuvres. Une vue prise de la haute écluse de l'Amstel sur les rives de ce fleuve, dessin à la plume et lavé à l'encre brune, est conservé au musée Fodor. Il n'y a pas beaucoup de charme, mais une bonne entente de l'es-

---

1 On ne le rencontre pas dans les biographies, mais dans les anciens catalogues, par exemple dans la coll. de Bosch, 1785, un paysage montagneux, avec des arbres et des fabriques.

Dans la coll. Muilman, dont le catalogue fut rédigé sous la direction de Ploos et de Yver, il est dit disciple de Rembrandt; il y avait de lui un dessin très achevé à la plume, paysage avec fabriques, h. $4\frac{1}{2}$, l. $5\frac{1}{2}$ pouces, vendu *f* 5 à v. d. Dussen, dans la coll. duquel on le retrouve.

2 Elles sont mêlées aux œuvres de Rembrandt. Ses dessins ressemblent tellement à ceux de Rembrandt, que je pense qu'on en aura mis souvent sous son nom. Le nom de Farnerius est souvent écrit Fernerius et Furnerius.

3 Pag. 172.

pace. Rembrandt a fait un beau et vif croquis de cette même vue [1].

Son eau-forte, une vue d'Omval, datée 1671, ne trahit pas l'école de Rembrandt, mais de ses deux paysages à la plume et largement lavés à l'encre brune, dans la collection Leembruggen, l'un, signé et daté 1666, est traité dans la manière de Farnerius et de Lievens [2].

La façon large de comprendre et d'exécuter le paysage, se trouve aussi chez Anthonie Erkelens, dont le musée Fodor a un beau dessin, rembrandtesque de faire et de couleur, et dans plusieurs croquis à l'encre jaune ou à la plume, par Bisschop et par Constantijn Huygens jeune.

Jacob Esselens, demeurant à Amsterdam, est aussi dit élève de Rembrandt. Je connais trop peu de ses ouvrages, paysages, vues de ville, marines, pour décider cette question [3]. Ses œuvres sont rares; cependant le musée Boymans possède de lui un grand paysage montagneux avec plusieurs figures, *une halte de chasse;* la touche large des arbres, d'un ton brunâtre, l'exécution des terrains, rappellent beaucoup Ph. Koninck.

Abraham van Boresum ou Borssem pratique le même système d'éviter les détails pour rendre les grands parti pris d'effet, et dans ses vigoureux dessins il est plus près de Rembrandt que des autres paysagistes hollandais.

J. Domer, qui a beaucoup de van Boresum, est encore nommé élève de Rembrandt. Il est certain que plusieurs de ses œuvres — il fit le paysage, les vues de ville et des mar-

---

1 Chez M. J. de Vos Jz.

2 La coll. Onderdewijngaerd Cantzius avait de lui deux portraits au crayon, datés 1665. La coll. Ploos v. A. plusieurs vues. Au musée Boymans, de Lupenius deux études, une figure et une vue de ville, lavées de brun. Dans les coll. Rolas du Rosey et Camberlin se trouvèrent deux eaux-fortes de lui.

3 Son dessin de la rupture de la digue de Houtewaal nous fournit la date 1651. Il y a de lui trois dessins au musée Fodor.

chés avec figures — sont d'un effet rembrandtesque et remplies de soleil [1].

Enfin Johannes van de Cappelle a fait aussi des marines, des paysages, des hivers avec patineurs et joueurs de *kolf*, montrant des affinités avec Cuyp, avec S. de Vlieger et avec Rembrandt, dont il aimait beaucoup les œuvres. Telles de ses toiles sont d'un effet, d'une couleur qui trahissent ses sympathies pour le grand maître d'Amsterdam, au cercle duquel il paraît familier.

Mais la liste de ceux qui de près ou de loin ont subi l'influence de l'art de Rembrandt deviendrait trop longue. Dans le paysage, comme dans la figure, on remarque partout le rayonnement de son génie initiateur.

---

1 Il paraît que Rembrandt a fait son portrait, puisque Iz. de Wit Jansz l'a gravé d'après ce maître. Domer a beaucoup voyagé et vivait encore en 1696.

XXV.

ŒUVRES DE 1652—1654.

Je ne connais pas de peinture portant la date de 1652. Les deux dessins de l'album de Jan Six, un dessin représentant l'hôtel de ville d'Amsterdam, après l'incendie de 1652, une étude des édifices qu'on voit dans le fond de l'eau-forte *la petite Tombe* (coll. de Vos), voilà quelques dessins de cette époque. L'année suivante nous trouvons quelques peintures, parmi lesquelles on remarque encore une *Susanne surprise par les vieillards*. Au cabinet d'estampes à Berlin j'ai trouvé un petit croquis qui nous intéresse en ce qu'il offre encore un exemple de l'attention que Rembrandt accordait aux œuvres d'autres grands artistes. Déjà j'ai parlé des dessins (à Berlin et chez M. J. de Vos) d'après la *Cène* de Léonard; voici un *St. Sébastien*, croquis léger à la plume et lavé de quelques touches d'encre brune, fait en 1654; le saint debout contre l'arbre, lève le bras droit sur la tête et retire la jambe gauche. Il me semble que c'est d'après un *Sébastien* de Léonard que Rembrandt a fait ce croquis. Une autre fois (si l'on peut lui attribuer ce dessin) c'est la *vierge della sedia*, dont il fixe le souvenir en quelques traits de plume grossiers. Dans ce joli dessin, au musée de Dresde, les deux enfants ne sont qu'indiqués à l'aide de rapides traits. Une *mise au tombeau* de Raphael

paraît avoir été traduite aussi par Rembrandt. L'on voit qu'il s'occupait plus des maîtres italiens qu'on ne le pense. Au lieu de l'antagonisme contre les Italiens, que lui supposaient ses contemporains, tout prouve qu'il a fait une étude profonde de leurs œuvres; que leur dessin même n'a pas été sans influence sur lui et qu'il a surtout admiré les grands coloristes, le Titien et Giorgione.

Une figure de femme nue, de grandeur naturelle, est peinte en 1654 dans cette disposition d'esprit; c'est la *Bethsabée* de la collection de M. Lacaze à Paris. Elle est assise et vue de trois quarts, la tête penchée, presque de profil. Entièrement déshabillée, elle est occupée à sa toilette et vient de lire le message du roi David — une lettre cachetée en cire rouge. Pensive elle laisse un peu aller la tête et s'appuie de la main gauche sur son linge, déposé à côté d'elle sur un coussin rouge; l'autre main, qui tient la lettre, est tombée sur la cuisse. A sa droite, est une étoffe jaune de la couleur de la manche de l'homme du musée van der Hoop. En bas, essuyant le pied droit de la belle, on voit la tête et le buste d'une vieille, dans un costume et une pose qui rappellent la servante de la *Bethsabée* de la collection Steengracht. La tête, dont les cheveux bruns sont coiffés d'une chaîne en corail et de rubans rouges, est jolie et pleine de sentiment; le corps est plus beau de forme que les *Susanne*, le profil du visage plus régulier. Les couleurs rouges, jaunes, brunes dominent. A l'exception du côté bas de la jambe, qu'enveloppe une ombre grise, le corps ressort entièrement en lumière, contre les ombres du fond et entre le jaune, le rouge et le blanc des draperies, une lumière dorée, couleur d'ambre, particulière aux femmes du Titien et de Giorgione. La touche est large et empâtée, les ombres dans la tête fortement accusées de brun. C'est une œuvre importante et d'une grande beauté.

Le Louvre possède une étude de femme nue, lavée à l'encre brune, qui paraît la première pensée de ce tableau.

Tout en étudiant le génie des autres, Rembrandt n'en restait pas moins lui-même. Sa superbe *Baigneuse*, à la *National Gallery*, rappelle les *Susanne*. C'est une femme ayant les pieds dans l'eau, couverte seulement d'une chemise qu'elle retrousse; elle regarde à terre, la tête penchée. Hésite-t-elle à entrer dans l'eau, ou s'y mire-t-elle? Ses vêtements, pendant jusque dans l'eau, sont posés sur le rocher qui ferme l'horizon. La pâte et la touche superbes, la couleur chaude et puissante, les demi-teintes, le modelé extraordinaire font le charme et la valeur de cette peinture, dont l'exécution donne plus de vraisemblance à la date de 1654 qu'à celle de 1644.

C'est le ton d'ambre dans les chairs des portraits de cette période, entre 1650 et 1654, qui me fait parler ici du magnifique portrait de femme qui est au Louvre. Par cette couleur ambrée et dorée, qui reluit dans la chair et qui enveloppe tout le portrait, il se rapproche de la *Bethsabée* de M. Lacaze. Au Louvre, où il pend à côté du beau Titien, la *Lucretia Crivelli*, on est frappé de la ressemblance dans le ton de la chair entre ces deux belles figures. Celle de Rembrandt ne le cède en cela ni au Titien, ni au Giorgione; la lumière, pleine de soleil, y est aussi intense que Rembrandt ne l'ait jamais faite. La femme est coiffée d'un petit bonnet de velours vert avec de minces rubans rouges, comme la *Bethsabée* de M. Lacaze; les cheveux, d'un brun ambré, tombent sur les épaules ainsi qu'un voile. Une mante fourrée, brun fauve, largement brossée, lui couvre le corps, mais laisse apercevoir la chemisette, dont les tons d'or se mêlent au ton de la gorge. Tout est dans cette gamme, ravivé seulement par les rouges

délicats sur les lèvres, les joues, les coins des yeux. Les ombres du visage sont reflétées de lumière. Tout est largement brossé, mais cependant moelleux et plein de morbidesse. Ce portrait magnifique, la perle de ce que le Louvre possède de la main de Rembrandt, est une des merveilles du maître pour l'expression et pour le coloris.

Parmi les portraits peints durant cette année, un autre de la plus grande beauté, mais d'un faire plus strapassé est le *vieux rabbin*, au musée de Dresde. Le vénérable personnage est assis de face; la main peu visible, tient un bâton. C'est d'une puissance de couleur inconcevable, d'une exécution audacieuse, presque sauvage. On dirait les couleurs de la palette mélangées et posées au moyen de quelque brosse émoussée. Une large simarre bordée de velours noir et de fourrure, entoure le corps, mais laisse apercevoir une ceinture splendide en pierreries sur la poitrine. Les manches, rudement sabrées, sont foncées avec des reflets dorés. Son grand bonnet plat en velours noir est couvert d'or et de pierres fines. Et le visage! En harmonie avec les couleurs carminées et dorées du costume, la tête et la barbe blanche sont d'une magie de couleur incomparable. Le visage, entouré de longs cheveux blancs, est magistralement brossé avec du carmin, et du jaune pour la lumière; les clairs posés en pleine pâte; la grande barbe blanche est peinte avec du jaune et du vert. C'est d'un effet qui écrase tout le voisinage. Mais malgré cette fougue extraordinaire, gardons-nous de penser que c'est une peinture décorative et grossière; au contraire, elle est très travaillée et fouillée, le ton mûr et profond, et la largeur du faire n'exclut pas la finesse du sentiment.

Un très beau portrait d'un vieillard, dans la même salle du musée de Dresde, rappelle un peu, comme portrait, celui que nous venons de décrire, mais n'y peut cependant être

mesuré. Le musée de Brunswick possède un portrait de guerrier, que j'aime à rapprocher du premier *rabbin*. Ce guerrier est peint dans la même gamme de carmin, assez originale. Il est debout et porte un hausse-col peint de bistre et de jaune, une écharpe, couleur de carmin, un grand casque à visière prolongée, à plume rouge et surmonté d'un dragon pour cimier. Il regarde un peu de travers et cause une impression analogue à celle du *chevalier de la mort* de Dürer. Le coloris est d'un rouge carminé violent; l'exécution puissante et mystérieuse.

C'est probablement vers cette époque que Rembrandt dessina le joli portrait dans lequel on croit reconnaître Titus. Le garçon, qui paraît avoir une douzaine d'années, regarde avec un léger sourire par la porte dont le battement supérieur est ouvert et s'appuie des deux bras sur l'autre. Ce charmant dessin à la plume, à la sanguine et lavé d'encre brune, est connu par le beau fac-simile de Ploos van Amstel.

L'eau-forte a suivi chez Rembrandt la marche de la peinture. Plus son pinceau fouille la toile, plus sa pointe devient grasse et coloriste. Il mène la pointe parfois comme la pierre noire; les tailles sont alors plus nourries; dans plusieurs pièces de cette période, des hachures courtes, parallèles, non croisées, forment les demi-teintes. Cette manière se remarque dans la *petite Tombe*, *la descente de croix aux flambeaux*, *la mise au tombeau* de 1654, *Jésus disputant avec les docteurs*, *David priant* etc.

La *petite Tombe*, ou, pour mieux dire, la petite estampe de la Tombe, est le nom de la belle gravure *Jésus prêchant*. Pieter de la Tombe était courtier en objets d'arts. En relation avec Rembrandt, il possédait en commun avec lui un grand tableau de Giorgione, la *Samaritaine*, et un *homme riche* de Palma Vecchio. Ce courtier avait son

magasin sur le Vijgendam, à l'emblême-enseigne de *la bible française* [1]. De la Tombe paraît avoir possédé le cuivre ou le droit d'éditer l'estampe qui depuis a porté son nom. Dans cette composition, les figures ressortent presque toutes en lumière sur le fond noir velouté du réduit où se trouvent le prédicateur et son auditoire, composé des mêmes personnages qu'on rencontre dans *la pièce de cents florins*. Par une porte au fond on voit des maisons vivement éclairées. Le fond est très travaillé; les figures, largement éclairées, présentent en divers endroits ces ombres à simples traits parallèles, particuliers à cette période. Cette estampe, charmante par l'effet pittoresque, par la composition et l'expression des physionomies, est une de celles qui ont été le plus recherchées par les amateurs, même du vivant de Rembrandt. Le style et la gravure la font ranger entre 1650 et 1654.

Un joli paysage, *le bouquet de bois*, portant la date 1652, est remarquable par la gravure à la pointe sèche.

C'est en 1653 que nous trouvons encore un joli paysage, celui à la *vieille tour carrée*.

Une douzaine d'eaux-fortes de 1654 nous font admirer de nouveau ce génie créateur. Voici un *Saint Jérôme*, plusieurs sujets du nouveau testament: une *Sainte famille* où Marie pose le pied sur un petit serpent, *Jésus disputant avec les docteurs*, très belle composition, *Jésus ramené du temple*, avec le délicieux paysage au fond, une *fuite en Égypte*, avec le passage de l'eau, qui rappelle Elsheimer; la *fuite en Égypte* dans le paysage de Hercules Seghers. Dans plusieurs de ces pièces le travail est sobre, large avec de grands plans de lumière et d'ombre. Dans d'autres, règne un effet vigoureux, comme dans la *mise au tombeau*, qu'il

---

1 In de fransche Bijbel.

faudra ranger ici; dans la *descente de croix aux flambeaux*, composition pleine de poésie et de grandeur.

Enfin, pour délassement de tous ces sujets plus élevés, un sujet populaire, *les joueurs au kolf*. Des portraits de Titus et du peintre lui-même, offrent aussi le style de cette époque.

XXVI.

SAINT LUC ET APOLLON.

Le 20 octobre 1653, la fête de Saint Luc avait été célébrée à Amsterdam avec un éclat inaccoutumé. Depuis quelque temps, les artistes se plaignaient de se rencontrer dans une même gilde avec les vitriers, les brodeurs, les tapissiers etc. Les voyages aidant, les esprits s'étaient cultivés. Il existait des relations plus intimes et plus fréquentes des artistes avec les hommes de lettres. Les peintres éternisaient les poètes et les littérateurs par le pinceau et la pointe, et ceux-ci illustraient de leurs vers les œuvres des premiers. Vondel, Vos, de Decker, Asselijn et plusieurs autres étaient familiers avec van der Helst, Flinck, Bol, Rembrandt etc.

Dans cet état des esprits on convint de célébrer l'union des arts et des lettres, ou, comme on disait dans le langage du temps: „l'union d'Apelles et d'Apollon." On choisit dans ce but le jour du patron de la peinture, Saint Luc. Confusion assez bizarre des mythologies chrétienne et payenne, mais qui rendait à merveille la physionomie de l'esprit du temps, résultat de deux civilisations, celle contenue dans la Bible et celle de l'antiquité payenne.

Quoique ce fût la fête de Saint Luc, Saint Apollon reçut les hommages du jour. Une centaine d'artistes, de littérateurs, de *Mécènes*, s'assemblèrent au tir de Saint

George (Sint Joris Doelen). La grande salle était ornée de festons et d'emblêmes symbolisant la paix, la guerre, la musique, les attributs artistiques, peints par Cornelis Brizé, renommé pour ses sujets de nature morte et d'ornements. Des légendes en vers expliquaient ces trophées.

Le Mécène qui présida à cette fête fut le seigneur Johan Huydecoper van Maerseveen, bourgmestre et chevalier de Saint Michel; le héros en était Joost van den Vondel. Lorsqu'on fut à table, Apollon se montra et prononça quelques vers élogieux en l'honneur de Vondel, qui, sur un siége élevé, occupait le haut bout de la table.

Cela fait, le dieu lui posa sur la tête une couronne de lauriers.

Puis, dans une pièce de poésie, il complimenta les convives et décréta les lois de la table: on était averti par ces lois, qu'on ne devait pas se griser, qu'il était permis de laisser reposer le verre, quand on avait porté, la tête découverte, trois santés; les chercheurs de querelle étaient priés de se retirer et tous exhortés à se comporter les uns envers les autres de bonne amitié.

Alors vint Mercure, qui, en vers aussi, déclara que l'heure de la paix avait sonné; que l'art fleurirait et surpasserait celui de Rome. Le poète Asselijn prononça encore quelques vers en l'honneur de Vondel.

A la suite de cette fête, on convint de fonder une nouvelle confrérie de peinture, dont la constitution fut célébrée le 21 octobre 1654 par des „peintres, statuaires et amis des arts", dans la même salle du *Doelen*. Cette confrérie fut érigée par M. Kretser, Barth. van der Helst, Nicolaas de Helt Stockade et J. Meures. A cette occasion, il y eut des fêtes plus splendides encore. Entre autres, on donna une représentation arrangée par le poète Asselijn, dans laquelle Pallas, Apollon et Mercure, prenant les

choses d'assez haut, c'est-à-dire du siége de Troie, exposèrent comment Neptune bâtit une ville sur l'IJ. Après une dissertation sur cette ville et ses splendeurs, ils en vinrent enfin à la fondation de la confrérie. Alors Pallas dit à Mercure: Allons Mercure, priez la déesse de l'art de montrer un Phénix dans la noble peinture, célèbre par son pinceau, et un autre dans la statuaire.

Il paraît qu'il y eut alors des représentations de noms ou de figures.

Voilà les plus grands, dit Mercure, et ainsi de suite.

Malheureusement les noms de ces „plus grands" ne se trouvent pas dans le récit. Certes, qui de nos jours retracerait ces deux fêtes de 1653 et 1654, ne manquerait pas d'y faire figurer en premier lieu Rembrandt van Rijn. Et cependant il est douteux qu'il y ait assisté. En tous cas, dans la description de ces fêtes par Asselijn son nom n'est pas prononcé.

Du côté de la littérature tout était en règle; la place d'honneur fut occupée par Vondel, et de droit. Pendant une quarantaine d'années l'illustre et courageux poète tenait le premier rang parmi les hommes de lettres. Seul Hooft allait de pair avec lui. L'auteur de tant d'œuvres superbes et qui, en cette même année, venait d'achever sa belle tragédie *Lucifer*, un des monuments de son génie, méritait la couronne offerte par Apollon.

Mais assurément on voudrait voir dans une fête d'artistes, à côté de lui et partageant ces honneurs, le grand peintre, génie non moins fécond et créateur que Vondel, et à mon avis plus universel et plus original encore que ce dernier. Si Apollon a fait son devoir, Saint Luc a manqué au sien en n'offrant pas une couronne aussi à Rembrandt, comme au peintre sublime qui remplirait de sa gloire les siècles futurs de l'art hollandais et qui, dépassant les limites de son

pays, prendrait place parmi les plus grands artistes du monde. Mais voilà ce que son temps n'a pas compris.

J'ai dit qu'on ne saurait assurer si Rembrandt assista à ces fêtes ou non. J'avoue que tout me portait à penser qu'il n'y était pas, jusqu'à ce que j'eusse trouvé dans les poésies de Jan Vos une pièce intitulée :

Combat entre la mort et la nature, ou triomphe de la peinture.

Le poète y représente la peinture comme triomphant de la mort et finit son tableau avec une vision prophétique, — mais écrite, paraît-il, peu après ces fêtes — dans laquelle la nature prédit la gloire d'Amsterdam, où il „fourmillera de peintres et de poètes."

„Là, sur l'avis de Kretser, dit-il, ils élèveront une confrérie
„Pour vous honorer à la fête de Saint Luc;
„Brizé y peindra des festons et des emblêmes;
„Apollon s'y unira à Apelles.

Puis :

„Ici l'on voit Rembrandt, Flinck, de Wit, Stockade,
Là van der Helst, les Koninck, Quellinus,
Van Lo, Verhulst, Savry, van Zijl,
Bronkhorst, Kalf et Bol,
Et Graat et Blom," etc.

S'en suit-il de ce passage curieux, que le poète, qui trace visiblement un tableau des fêtes que nous venons de décrire, a voulu parler de ceux qui étaient présents? Il se peut aussi que ces noms ne figurassent que sur des allégories peintes, qu'Asselijn avait arrangées et au sujet desquelles il fait dire à Pallas : „montre nous, Mercure, un Phénix dans la peinture" etc.

Quelle peinture doublement intéressante aurions-nous eue si le peintre de la *sortie* eût été invité à éterniser cette compagnie d'artistes et de poètes! Quel pendant superbe pour le repas de la compagnie de Witsen (de schuttersmaaltijd) de van der Helst! Au milieu de la table, dans un groupe vivement éclairé de cette lumière qui dore la belle Saske au festin de Samson, le vieux Vondel et Rembrandt, entourés de Huydecoper, de Tulp, de Six, de Witsen; plus près de Vondel que de Rembrandt, le gros van der Helst, au sourire débonnaire et sans souci d'idées ni de haute poésie, et Flinck trinquant avec van der Helst, qu'il admirait déjà plus que Rembrandt. Tout près de ce dernier, ses amis fidèles Roghman et Eeckhout et les Koninck, puis le vieux Dubbels, l'ancien de la confrérie, discourant avec ses successeurs en peinture de marine, Bakhuyzen et de Vlieger. A l'un des bouts, Asselijn, le peintre, avec son beau-frère Stockade, Berchem et Lingelbach parlant de leurs voyages et de Rome et du bizarre Bamboots, qui était revenu en 1637. D'un autre côté Jan Vos et de Decker s'extasiant sur le *Lucifer* et s'indignant contre les prédicateurs qui déclamaient après le théâtre et les pièces bibliques de Vondel. Là, pêle-mêle, Bol, Moyaert et Brizé; Quellinus, Symon Bosboom et van Campen discourant du nouvel hôtel de ville, la superbe création du génie de van Campen; Aart van der Neer avec Jan van Cappelle, le turbulant et caustique Emanuel de Wit avec les jeunes Maes, Dullaert, Willem van de Velde, discutant sur le choix entre Rembrandt et van Dijck, sur la manière „rôtie" et la peinture „délicate et claire." Et tout cela allant et venant, assis et debout, trinquant et versant, écoutant, discourant, s'échauffant, jusqu'à ce que le vieux Vondel dise en badinant tout bas à Flinck:

Govert! ik verschrik van kampen,
Vechten, drinken . . . .
Wilt ge blijven? ik ga schampen. [1]

Quel sujet que tous ces hommes de talent, et tant d'autres dont Amsterdam fourmillait à cette époque, et quel tableau, si le pinceau de Rembrandt nous l'eût tracé, comme il l'a fait pour les médecins, les arquebusiers et les syndics de la halle aux draps!

---

1 Govert! moi je n'aime pas les rixes,
Les disputes, les libations;
Veux-tu rester? moi je m'éclipse.

C'est M. le prof. van Vloten qui a eu l'idée ingénieuse de mettre ces vers en rapport avec ces fêtes.

XXVII.

MAUVAIS JOURS.

De hoogste takken schudden meest. 1
Six, Muiderberg 1675.

Je trace un portrait et n'écris pas un éloge. La réalité a donc ses exigences. Josi, le premier, a dit en l'honneur de Rembrandt ce mot si juste, depuis assez répété :

He was a man, take him for all in all,
I shall not look upon his like again.

Rappelons-nous ces mots, prenons le dans son entier, — *for all in all* — dans ce moment où nous touchons à une époque de sa vie qui demande quelque indulgence.

Depuis douze années, Rembrandt était veuf et son enfant touchait à sa treizième année. Il ne paraît pas qu'il eût tenté jusqu'alors de se refaire un intérieur domestique. Sa vie était simple et bourgeoise, occupée de travaux assidus, et n'ayant pour divertissements que ses collections d'art et le commerce de quelques amis. Jamais aucun biographe n'a parlé de lui comme d'un homme adonné à Vénus ou à Bacchus. On sait combien les anciens biographes des peintres étaient prompts à noter ces vices. On peut donc hardiment conclure qu'on ne savait rien de pareil au sujet de Rembrandt. Cependant le consistoire de l'église réformée

1 Les branches les plus hautes sont le plus agitées.

à Amsterdam a relevé un fait que nous n'osons pas passer sous silence.

Il paraîtrait que dans l'été de 1654 Hendrickie Jaghers, demeurant comme servante chez Rembrandt, fut accusée de commerce illicite avec le peintre, et comparut devant la commission; qu'elle reconnut le fait et qu'elle reçut une réprimande sévère avec défense d'assister à la sainte Cène [1].

M. Kramm, en mentionnant cette histoire, ajoute: „A la mort de sa femme, en 1642, il paraît qu'il mena une vie différente, de telle sorte, que le nombre de ses œuvres en décrut. Il vécut en joyeux compère, et dissipa ses biens de façon que les gens comme il faut cessèrent de le voir."

Pourquoi ces accusations en l'air? Pourquoi, de ce qu'en 1654 il eut une affaire un peu scabreuse, en conclure que cette vie commença dès la mort de sa femme en 1642? A-t-on jamais lu chez Houbraken, qui aime pourtant la chronique scandaleuse, chez Sandrart, chez Hoogstraten et autres contemporains, que Rembrandt vivait en débauché et en libertin?

Ainsi voilà un fait, mais isolé, en admettant sans réplique l'unique assertion de sa servante, et rien plus n'autorise à en déduire toute une vie déréglée. Certes une morale rigide le désapprouve en ce cas. Mais réclâmons alors ici une mesure égale. Que cette fille se fût appelée la Fornarina et tout le monde eût adoré son portrait et idéalisé cet amour non sanctionné par la loi. Ce qu'on a d'excuses pour le divin Raphael, je le réclâme pour un génie non moins grand, même si la *belle* porte

---

1 M. Millies, professeur en théologie, a découvert cette pièce, qu'on trouve dans les *Vies des peintres* etc. de M. Kramm.

le nom très réel de Hendrickie Jaghers, et non pas quelque doux sobriquet italien ou français.

Puis ces sortes d'histoires ne sauraient être jugées qu'en parfaite connaissance de cause, ce qui n'est pas le cas ici. Peut-être Rembrandt a-t-il réparé ou voulu réparer par le mariage une légèreté momentanée.

Mais cette époque fut bien autrement funeste pour notre peintre, par l'accroissement de gène pécuniaire qui le conduisit à une complète insolvabilité [1].

Bien qu'en 1638 il se dise „ex superabundanti pourvu de biens", nous le voyons déjà en 1639 presser Huygens pour la remise de la somme que le prince lui devait.

Le 29 janvier 1653 il emprunta à Cornelis Witsen, conseiller et ancien échevin à Amsterdam, la somme de *f* 4180, à rembourser à un an de date. Le 14 mars de cette même année il emprunta pour un an à Isaak van Hertsbeeck *f* 4200. En décembre 1654 il comparut devant les échevins, déclarant être redevable à Christoffel Thijssens de 52 flor. 11 sous 4 d. de rente, pour une hypothèque sur son terrain et sa maison dans la Breedstraat, s'élevant à 1168 flor. 4 sous.

Deux ans plus tard, le 17 mai 1656, „ses affaires „empirèrent tellement" [2] qu'à la Chambre des orphelins il transféra le terrain et la maison à son fils Titus, âgé de 15 ans; „et cela par provision, jusqu'au moment où il aurait la volonté de convoler en secondes noces, époque à laquelle il délivrera à son fils l'entière succession de sa mère. En attendant il restera dans l'administration des charges et des revenus, et cela du consentement des parents de la mère."

---

1 Scheltema, *Redevoering* etc. p. 72. *Discours*, p. 80.

2 „....waerna .... soo als sijn saecken begosten te verargeren....„ Arrêt du Grand Conseil de 1665.

Dans cette dernière stipulation on peut voir encore une preuve de bon vouloir et de bonne entente entre lui et cette famille.

Cependant rien ne put empêcher sa ruine. Dans cette même année il fut déclaré insolvable; tous ses biens furent inventoriés le 25 juillet 1656 par ordre des commissaires de la *Desolate Boedelkamer* (chambre des insolvables). Vers la fin de 1657 les commissaires susnommés autorisèrent le concierge Thomas Jacobsz. Haring à vendre ces biens, ce qui fut effectué la même année en l'hôtel de Barend Jansz. Schuurman, aubergiste du *Keizerskroon* (de la Couronne impériale) dans la Kalverstraat.

Dans cette vente ne fut pas comprise la majeure partie des estampes et dessins, qui furent vendus en même lieu par Adriaan Hendriksen, en septembre 1658.

Spectacle navrant! A la porte d'une auberge, un placard, portant l'annonce d'une vente judiciaire d'estampes et de dessins de maîtres italiens, français, allemands et hollandais et d'une quantité de dessins de Rembrandt, „ tous rassemblés avec une grande curiosité par Rembrandt van Rijn" [1]. Dans cette même auberge, logeait le pauvre grand homme, sans foyer domestique, seul avec un enfant de quinze ans; et dans la salle des ventes de cet hôtel s'envolait par morceaux en quelques heures, sous le marteau du commissaire priseur, une collection exceptionnelle, prodigieuse, d'œuvres d'art, de curiosités, composée à force de temps par l'amour, la passion d'un collectionneur, en un mot toutes les affections d'un artiste!

Quel caractère énergique, quel esprit indomptable ne dût pas posséder Rembrandt, pour n'avoir pas plié sous

---

1 „.... bij den selven Rembrandt van Rijn met groote curieusheyt te samen versamelt „ Josi a publié cet avis dans son catalogue.

ce coup! Certes il a souffert de voir la dispersion de ce qu'il aimait tant, mais à ne consulter que son œuvre peint et gravé, nul vestige de faiblesse ni de défaillance. Au contraire; il montra une activité sans relâche et un esprit toujours créateur et fécond en nouvelles ressources. En 1654, le magnifique *rabbin* de Dresde, et peut-être le *guerrier* de Brunswick; une dizaine d'eaux-fortes; en 1655, plusieurs peintures et sept eaux-fortes; en 1656, l'année même de l'insolvabilité, la superbe *prédication de Saint Jean baptiste*, un de ses chefs-d'œuvre et une autre œuvre hors ligne, *Jacob bénissant les enfants de Joseph;* une *leçon d'anatomie* du professeur Deyman, et des portraits et des eaux-fortes. En 1657, l'année de la vente, *Joseph accusé par la femme de Putiphar*, *l'adoration des mages*, des portraits; en 1658, plusieurs peintures et eaux-fortes, au rang des plus belles qu'il ait faites; en 1659, *Moïse;* en 1660, toujours des œuvres nouvelles, sans relâche. Et encore ne nommé-je que celles qui sont datées!

Mais terminons le triste récit des revers de fortune.

Le 1er février 1658, la maison de Rembrandt fut vendue sur la demande de Mr. Henricus Torquinius, curateur de la faillite. Elle fut adjugée à *f* 11218. Il fut permis à Rembrandt [1] de conserver deux poêles — celui que l'on voit dans l'eau-forte de la *femme près du poêle* en fut peut-être — et plusieurs cloisons du grenier ayant servi aux élèves.

Titus reçut en fin de compte, le 5 novembre 1665, pour son héritage *f* 6952 9 sous, provenant de la vente de la maison et de l'héritage de son père et de sa mère. Somme qu'il ne reçut qu'en donnant caution aux commis-

---

1 Cette permission fut donnée au » propriétaire » (den eigenaar), c'est à dire van Rijn et non pas l'acquéreur, comme il est dit par méprise dans la traduction du *Discours* de Scheltema, p. 84.

saires de la Chambre des insolvables [1]. Toutes les collections du peintre ne produisirent qu'environ *f* 5000! Là encore le malheur le poursuivit. Ces collections [2] auraient dû rendre le quadruple, même en ces temps, si le moment n'avait pas été défavorable au commerce.

Après dix années de peines et de longues procédures, cette affaire fut terminée; les créanciers furent payés, Titus reçut ce qui lui revenait, et Rembrandt dénué de tout, devait à 58 ans reconstruire son existence.

Comment parvint-il à cet état de détresse? Voici des faits qui nous en donnent une explication assez claire.

Rembrandt était généreux, sans aucune prévoyance à l'endroit de l'argent. Il en gagnait beaucoup, tant par ses élèves, que par la grande fertilité de son pinceau, dont les produits furent bien payés, et il possédait une quarantaine de mille florins, venant de sa femme. Il crut donc que sa caisse ne montrerait jamais le fond.

Ajoutez à cela sa manie sans bornes d'acheter des objets d'art et de curiosité.

Voici enfin des circonstances qui offrent quelque intérêt. En 1651, son frère Adriaan van Rijn vendit la moitié de son moulin; en 1654, la veuve de ce dernier donna le reste du moulin en prêt; en 1652, un autre frère est mentionné dans les listes pour le 200e denier, comme „notoirement pauvre", et sa sœur Elisabeth comme „à moitié insolvable (half slecht), ses affaires vont très mal."

Dans sa famille à lui il y avait donc gène pécuniaire, et on peut admettre que Rembrandt, seul de ses membres qui fût dans l'aisance et gagnât de l'argent, eut cette famille plus ou moins à sa charge.

---

1 Pièce publiée par J. Burnet, *Rembrandt*, p. 7.

2 Aujourd'hui elles vaudraient plusieurs centaines de mille florins.

Il n'est pas non plus invraisemblable que le malaise général, qui règna quelque temps à Amsterdam, ait influé sur la vente de ses œuvres. De 1653 à 1655, les fortunes et le commerce avaient beaucoup souffert; des centaines de maisons étaient inoccupées; les rentes étaient diminuées; des règlements furent faits pour refréner le luxe; on voulut diminuer d'un étage le plan de l'hôtel de ville en voie d'érection. Mais ce malaise ne dura que peu.

Il est encore quelques circonstances qui ont aggravé le mauvais état des affaires de van Rijn, et que je crois avoir trouvées dans les deux arrêts rendus par la Cour provinciale en 1662 et le Grand conseil en 1665, dans la cause engagée entre Isaac van Hertsbeek et Louys Craeyers, le tuteur de Titus. Il résulte de l'exposé des faits, contenu dans ces arrêts, que peu après la mort de Saskia et ensuite en 1647, Rembrandt fut contraint par quelques parents de Titus, nonobstant la stipulation du testament, de faire un inventaire de ses biens, qu'il évalua alors à *f* 40750; qu'on réclama pour Titus la moitié de cette somme et en outre une hypothèque légale sur la moitié des biens que Rembrandt possédait de son propre chef.

Toutefois il paraît que le droit de Titus à cette moitié ne fut pas reconnu, puisqu'à la fin il ne reçut pour sa part légitime que *f* 6952 [1].

Voilà donc Rembrandt attaqué non seulement par les créanciers, mais encore, et déjà dès 1647, par une partie des parents de Titus.

Voilà enfin comment ces parents imprudents de Titus, tuèrent la poule aux œufs d'or, et comment van Rijn fut obligé de se désaisir de ses biens.

Mais, se demande-t-on alors, où sont donc ses amis et

1 Pour les amateurs de détails j'ai consigné dans l'Appendice l'examen des deux arrêts, pièces qui n'ont pas encore été publiées.

ses protecteurs? L'ont-ils tous délaissé? Il est prudent ici de ne rien affirmer.

Laissant carrière au seul sentiment, on serait tenté d'écrire quelque diatribe sanglante contre une régence et contre des personnes qui laissaient dans l'embarras un des plus grands génies de la peinture, comme ils laissèrent dans l'indigence leur plus grand poète, Joost van den Vondel, qu'ils gratifiaient en 1658 — coïncidence singulière! — d'un misérable petit emploi au mont de piété, qui lui rapportait quelques centaines de florins!

On pourrait demander, où furent ces protecteurs de l'art, où furent les amis puissants, Huygens, Uyttenboogaert, Witsen, Six? [1]

Que faisait Tulp? C'était un autre maintenant qui lui faisait son portrait, le représentant avec une chandelle auprès de lui et avec la devise: *aliis inserviendo consumor. Aliis*, mais pas à Rembrandt. Où restait Flinck? Lui, qui était riche et tenait une maison opulente, renfermant une belle galerie remplie de statues et de tableaux italiens?

Quoiqu'il me soit toujours inexpliquable qu'ils aient laissé le peintre dans de telles difficultés, il se peut qu'ils n'aient pu faire autrement; qu'en hommes pratiques ils aient compris la nécessité que l'affaire fût nettoyée de fond en comble et réglée par la loi; qu'ils lui aient conservé leur soutien et l'aient aidé à rétablir ses affaires.

Nous trouvons même plusieurs preuves que les amis ne brisèrent pas les liens qui les unissaient à lui. En 1655, nous voyons des relations avec Menasseh, en 1656, avec Lutma; en cette même année il peint le superbe portrait

---

1 Van Eijnden et v. d. Willigen, *Hist. de la peinture* etc. I, p. 391, disent, que le prof. Konijnenburg mentionne les démarches faites par Six pour empêcher la vente judiciaire des effets de Rembrandt. Je n'ai pu trouver son article qui doit se trouver dans un de nos revues avant 1816.

de Six; en 1661, des relations avec Heyblocq, Coppenol, Decker, Somer et les fidèles Roghman et Eeckhout.

J'en conclus que les amis ne l'ont pas délaissé et l'ont au contraire mis en état de se relever du coup qui l'avait frappé.

Le 23 juillet 1654, Hendrickie Jaghers avait comparu devant les commissaires du consistoire. Le vendredi soir du 30 octobre de cette année, une enfant de „Rembrandt van Reijn" et de „Hendricktie Stoffels" [1] fut baptisée et reçut le nom de Cornelia, que le peintre lui aura donné en souvenir de sa propre mère, ainsi qu'il l'avait fait déjà deux fois pour les enfants qu'il avait bientôt perdus.

Rembrandt a donc reconnu comme sien cet enfant. Cela étant, il n'y avait point de raisons, pour qu'il n'épousât pas la mère de son enfant. Mais si ce mariage eût eu lieu, comment se peut-il qu'en 1656 on eût pu se servir de l'expression: „par provision jusqu'au moment qu'il aura la volonté de convoler en *secondes noces*"? Jusqu'en 1656 ce mariage n'avait donc positivement pas eu lieu. A cela je ne vois qu'une cause d'empêchement, la mort probable de Hendrickie, qui s'opposa ainsi à la réalisation de cette seconde union.

Mais voici une autre difficulté. Le testament de Saske avait laissé Rembrandt en pleine possession de son héritage *sa vie durant et jusqu'à un second mariage.* Bien que quelques „amis de l'enfant du côté de Saskia" se fussent opposés à cette stipulation, il ne paraît pas que cette opposition ait eu quelque suite. Le tuteur de Titus pouvait

---

1 Nul doute que cette Hendrickie Stoffels ne soit la même que Hendrickie Jaghers, qui prend ici le nom de son père. Témoin de la déclaration du baptême fut Anne Jans. M. Scheltema a trouvé cette notice dans le registre des baptêmes de la vieille église (oude kerk), Scheltema, *Discours*, 2e édit. pag. 152.

avoir soin d'assurer à son pupille l'argent nécessaire à son éducation et sa part légitime, mais Titus ne pouvait prétendre à la succession *entière* de sa mère que dans *un seul* cas, un second mariage. Si Rembrandt a donc transféré en 1656 à son fils la maison comme héritage de sa mère, par provision et jusqu'à ce qu'il lui remît cet héritage entier en cas de secondes noces, il est à présumer que le cas était prochain. C'est alors que se présente un fait récemment découvert par M. Scheltema. Dans le livre mortuaire (doodboek) de la Westerkerk, la notice concernant la mort de Rembrandt est immédiatement suivie de ces mots:

„Le 21 décembre 1674 Catharina van Wijck, la veuve, a déclaré n'avoir aucun moyen de démontrer que ses enfants ont eu quelque chose de l'héritage du père, ce que Catharina Theunis Blanckerhoff, la tante, a témoigné être vrai. Présent M. Hinlopen" [1].

Voilà donc une autre femme de Rembrandt, inconnue jusqu'ici. Fut-ce la troisième, ou était-ce avec celle-ci que le peintre contracta ce second mariage qui paraît prochain en 1656? Il se peut aussi que cette expression, „en cas de secondes noces", n'ait été qu'une feinte et qu'il n'a transféré sa maison à son fils que pour la sauver du naufrage qu'il voyait prochain.

De nouveaux doutes à propos de ce mariage surgissent des arrêts de la cour de Hollande de 1662 et du Grand Conseil de 1665 [2]. Il en résulte que quelques amis ou membres de la famille avaient soutenu peu après la mort de Saskia et jusqu'en 1665, que Rembrandt devait céder à son fils la moitié des biens de sa femme, mais qu'ils n'ont jamais prétendu que Titus eût droit à l'héritage entier. Ce

---

1 Scheltema, *Discours*, 2e édit. pag. 153.

2 Voir les pièces à l'Appendice.

n'était donc pas en vertu de la clause résolutoire d'un second mariage qu'ils ont jamais exigé ces biens pour Titus. Aussi dans aucune de ces pièces judiciaires il n'est question d'un tel mariage. Et cependant, surtout dans les procès de 1662 et 1665, on n'aurait pas manqué d'en faire un des arguments les plus efficaces. De tout cela il faut à mon avis déduire que van Rijn ne se remaria pas avant janvier 1665.

Après la vente de sa maison, Rembrandt en loua une autre sur le côté nord du Rozegracht, canal situé à l'extrémité occidentale de la ville. C'était un jeu bizarre du sort qui plaça Rembrandt en face d'un établissement nommé le *Labyrinthe*. C'était un labyrinthe aussi que sa vie durant les dernières années. Peut-être Catharine van Wijck fut-elle l'Ariane qui l'en délivra. Ce *Labyrinthe* donc, le *Doolhof* renommé d'Amsterdam, était un lieu d'agrément avec jardin. Une porte en pierre en formait l'entrée. Déjà depuis longtemps on avait à Amsterdam de ces sortes de jardins publics, mais qui furent souvent de mauvais lieux „ où se trouvaient toutes espèces de truants et de courtisanes." David Lingelbach de Franckfurt sur le Main, le père du peintre, qui avait en 1639 un *labyrinthe* — le nom était devenu générique — sur le Loyergracht, acheta en 1646 un jardin et des maisons sur le côté sud du Rozegracht, entre les deux derniers ponts, et y établit un nouveau *labyrinthe*, établissement honnête qui surpassait tous les autres en splendeur et qui devenait le labyrinthe par excellence.

On y avait de la musique et toutes sortes de représentations et on y prenait des rafraîchissements. Le jardin était arrangé en labyrinthe avec des bosquets, des bancs,

des haies, des sentiers tournants, des grottes et des rochers et un pavillon au milieu. Des fontaines étaient ornées des quatre parties du monde, des quatre saisons, des quatre vertus, des quatre vices, des quatre éléments, le tout couronné par le grand Christophe; il y avait aussi des jets d'eau avec surprises, où l'on s'amusait surtout avec les jeunes demoiselles. Le jardin était orné d'une foule de figures et de représentations, prises dans la bible et dans la mythologie: Bacchus avec trois Satyres et Cupidon, sur un char attelé de deux tigres, allant consoler Ariane délaissée. C'était de l'invention de Vinckenbrinck. On y voyait encore Thésée combattant le Centaure et St. Jean Baptiste prêchant dans le désert devant la foule du peuple, le tout très curieux par ses mouvements. Plusieurs de ces histoires étaient à mécanique.

Qui sait si cela ne donna pas à Rembrandt l'idée de son magnifique tableau de la *prédication de St. Jean*, qui est justement de 1656.

Il y avait enfin le palais de Salomon, la *farce de Hansje*, le martyre des apôtres, la fille d'Hérode dansant et apportant la tête de Saint Jean; un coq qui chantait toutes les heures; le tyran duc d'Albe; la Saint Barthelémy; Esther et Assuérus; et un joueur de violon en Neptune qui de son coup d'archet faisait jaillir l'eau des cordes.

Curieux et bizarre assemblage qui nous offre un coup d'œil sur le goût et les images familières à l'esprit d'alors et qu'on retrouve dans les productions de la poésie et de la peinture de ce temps!

XXVIII.

ŒUVRES DE 1655—1656.

Au milieu des infortunes, dont nous avons poursuivi le récit jusqu'en 1660, le pinceau et la pointe de Rembrandt ne connurent ni trêve ni défaillance.

Si quelque chose indique l'état de son esprit dans ce temps, ce sera une tension plus forte encore, comme si le besoin se fût fait sentir d'efforts plus grands, à mesure que les difficultés s'accumulaient autour de lui. C'est vraiment un élan sublime qui se fait jour. L'artiste se dégage plus que jamais du passé et découvre des horizons nouveaux. Ce sont le *Jacob*, la *prédication de Saint-Jean*, l'*Ecce homo*, le portrait de Six etc., œuvres qui constituent une période très marquée et très différente, par l'exécution et par le coloris.

En 1655, nous trouvons d'abord l'intérieur d'étable avec un bœuf abattu et pendant à une poutre (musée du Louvre), peinture puissante de couleur et de modelé; puis deux portraits (à la galerie de Cassel); dont l'un, daté, est plutôt une étude. C'est un homme portant cuirasse et brassards de fer et tenant une lance. Peinture couleur de fer; la tête avec des ombres grisâtres en harmonie avec les tons de l'armure; touche large et vigoureuse.

L'autre, sur une toile de dimensions égales, n'est pas daté, mais appartient évidemment soit à cette même année,

soit à 1656, à cause du ton et des couleurs particulières à cette époque. C'est un portrait d'un porte-drapeau de la garde civique, pareil à celui de la collection de M. J. de Rothschild. Il est fièrement campé, le bras droit sur la hanche, un coutelas dans la ceinture, tenant par la hampe un drapeau blanc qui retombe sur l'épaule gauche. La tête, peu éclairée et couverte d'un bonnet à plume rouge, se détache en vigueur sur le clair du drapeau. Il tourne vers le spectateur sa face vigoureuse, qui porte une longue moustache polonaise. Le dessin à l'encre de Chine pour ce portrait, est au musée de Dresde. Personnage de Frans Hals comme type et comme pose, il rappelle aussi par la touche ample et plate la manière de peindre de celui-ci [1]. Quant aux couleurs, on y remarque ces tons jaunâtres, mélangés de brun, de noir et de gris, qui se montrent aussi dans le *Jacob bénissant.*

Enfin un *Ecce Homo* ou *Jésus présenté au peuple*, la même composition que l'eau-forte de cette année et peinte en grisaille. Le bourgmestre W. Six a possédé ce tableau, qui se trouve aujourd'hui en Angleterre.

Une grande peinture de l'année 1656, dont on a perdu la trace, est une *Leçon d'anatomie du docteur Joan Deyman* [2]. Il est remarquable que les médecins les plus renommés d'Amsterdam ont été en relations avec Rembrandt. Dès l'abord ce furent Tulp et Kalkoen. Puis Ephraim Bueno, Tholinx, Van der Linden, et maintenant Deyman, qui fut en 1653 *Inspector* du collège médical, ayant succédé au docteur Franciscus Sylvius. Ce tableau ornait la salle des chirurgiens à Amsterdam. Wagenaar, dans sa

---

1 Les anciens Hollandais avaient pour désigner cette manière le mot *aanzwabberen*, ou *overzwadderen*, ou comme disait Jordaens : lustich toe zabberen.

2 Un Cornelis Sylvius avait épousé une Margareta Deyman. C'est peut-être encore une explication de leurs relations.

description d'Amsterdam, et Reynolds, dans son Voyage, ont conservé le souvenir de ce tableau, sur lequel, de nos jours, M. le docteur Tilanus a publié des documents intéressants. Il a trouvé dans les registres et manuscrits appartenant à cette corporation, que ce tableau fut peint en 1656 et qu'il contenait, outre le docteur Deyman, huit autres portraits de docteurs.

Reynolds le vit en 1781, et voici ce qu'il en dit: „ Au premier étage " (dans l'édifice où se tenaient les séances des chirurgiens), il y a encore de Rembrandt, un sujet pareil (*à la leçon d'anatomie de Tulp*), le professeur Deyman, debout près d'un cadavre, qui est si fort en raccourci que les pieds et les mains se touchent pour ainsi dire; il est couché sur le dos, les pieds tournés vers le spectateur. Il y a quelque chose de sublime dans le caractère de la tête, qui en rappelle une de Michel-Ange. Le tout est bien peint et le coloris tient beaucoup de celui du Titien. "

Je possède un dessin à la pierre noire, fait en 1760 par J. Dilhoff, d'après Rembrandt. Ce curieux dessin, dont l'original ne m'est pas connu, représente un cadavre couché sur une table, fortement en racourci, *les pieds et les mains se touchent presque et les pieds sont tournés vers le spectateur*, juste comme le décrit Reynolds. Près du cadavre est un homme debout (est-ce Deyman?), la tête couverte d'un chapeau et tenant comme une nappe la partie supérieure du crâne du mort. C'est assurément d'après une étude peinte par Rembrandt que ce dessin est copié, et tout fait croire que ce fut une étude pour le tableau de Deyman. Si cela est ainsi, il resterait un souvenir remarquable de cette peinture depuis égarée, et peut-être un moyen de la retrouver.

J'ai parlé d'une manière de peindre spéciale, de Rembrandt dans cette période. C'est une manière mystérieuse

de couleur et qui forme la transition de la manière dorée de 1640 à 50, de la *sortie*, aux éclats fulgurants de la *famille* de Brunswick et du tableau du musée van der Hoop et aux chaudes et vigoureuses harmonies des *syndics*.

Ce système de coloris consiste en une couleur fauve dominante, harmonisée avec des couleurs secondaires et subordonnées à la principale; dans l'emploi de bruns, de jaunes, de gris perles et de couleurs neutres, avec des tons plus vifs de rouge, mais d'un rouge assourdi et pâle, qui se lie avec les bruns et jaunes. On a nommé ces tableaux des grisailles, mot qui ne rend pas la chose.

Deux superbes tableaux, des chefs-d'œuvre, en sont des spécimens. La grande toile, qui se trouve à Cassel, représente sur la gauche le vieux Jacob à demi-couché sur son lit et soutenu par des coussins. Sa tête vénérable avec une longue barbe blanche et couverte d'une espèce de calotte, est vue de profil. Il étend les mains sur les enfants de Joseph et de sa femme, qu'on ne voit qu'à mi-corps derrière le lit. La femme joint les mains et Joseph dirige l'une de celles de son père vers la tête blonde d'un des enfants. La pensée, le sentiment et la couleur s'unissent ici dans une expression sublime. La figure du patriarche, le caractère de la femme, la naïveté des enfants, dont le blond, qui reçoit la bénédiction, croise ses petites mains sur la poitrine, tout cela est plein de grandeur et de poésie. On dirait qu'il est impossible que cela se soit passé autrement et que ce tableau est l'expression humaine et poétique à la fois du fait lui-même. Il y a plusieurs toiles superbes de Rembrandt dont le caractère porte le cachet de son temps. Il en est d'autres qui semblent appartenir à tous les temps, comme les chefs-d'œuvre de la plastique grecque. Les figures du Parthénon sont belles absolument et sont de notre siècle tout aussi bien que du

cinqième avant notre ère. Il en est de même pour cette œuvre. Ce tableau du *Jacob* est tellement absolu et universel qu'il paraît moderne, en ce sens qu'il est tout proche de nous.

La lumière, qui vient de gauche, éclaire Jacob par derrière et laisse son visage dans l'ombre. Sa tête est couverte d'une cape jaunâtre bordée de fourrure de couleur claire; la manche du bras droit d'un beau ton gris, la main peinte, comme celle de Six, par larges touches plates. Le lit est couvert d'un linge et d'une couverture d'un rouge pâle et fauve. Joseph est coiffé d'un turban rond. Sa femme porte un haut bonnet qui semble une espèce de turban, d'où pend un long voile. Son vêtement est de couleurs grises et bruns fauves. Le garçon d'un blond jaune, porte une veste jaune; sa tête est éclairée par reflets, par tons extrêmement fins et d'une délicatesse superbe. On voit quelles sont ici les couleurs employées, les gris, le brun fauve qui dans sa plus haute note n'est que rouge asssourdi, et le jaune. Tout cela est d'un aspect mystérieux, dans une lumière fine et tamisée, rempli de tons et de demi-tons d'une indicible finesse. La touche est d'une liberté, d'une ampleur, d'une légèreté surprenantes; vu par détails on dirait souvent une esquisse, mais l'ensemble si harmonieux et si complet indique au contraire la maturité et la profondeur de travail.

Ce chef-d'œuvre est un des jalons dans la carrière du maître: — l'*anatomie* 1632, le *festin de Samson* 1638, la *sortie* 1642, le *Jacob* 1656; bientôt ce seront la *fiancée de van der Hoop* et la *famille de Brunswick* et les *Syndics* 1661.

Dans le même style de coloris que cette toile monumentale, Rembrandt exécuta un tableau à petites figures, la *prédication de Saint Jean baptiste.* Je ne connais ce tableau que par l'eau-forte de Norblin, que j'ai devant moi, et par les renseignements d'un peintre de mes amis qui

l'a vu dans la galerie Fesch. Il paraît que Rembrandt a commencé cette composition sur un morceau de toile avec le groupe du prédicateur et des personnages de son entourage direct. Puis il a agrandi la scène et a ajouté autour de ce noyau quatre bandes, pour les figures à cheval, celles derrière St. Jean et quelques groupes au devant. Enfin il a ajouté plusieurs morceaux pour le paysage du lointain et pour le premier plan. Le tout consiste de cette manière en huit à dix morceaux. La composition a grandi pour ainsi dire chemin faisant. En théorie on n'admettrait pas qu'une œuvre d'art pût devenir de cette façon une unité bien complète. Et cependant cette œuvre, avec une centaine de figures, prouve une fois de plus et peut-être le plus péremtoirement le talent supérieur de Rembrandt pour la composition. Le magnifique paysage où se passe la scène, représente une longue pente de montagnes, d'où s'élève un rocher qui couvre la moitié du fond à gauche jusqu'au cadre; à quelque distance de ce rocher, un pont à deux arches aboutit à des montagnes où s'étend une ville, formant le lointain à droite. Un bout du ciel à droite est couvert par un rideau de nuages. De l'une des arches du pont, un grand fleuve s'échappe en cascade. Près de la paroi du rocher, non loin d'un obélisque au buste d'Empereur, Saint Jean est debout, prêchant la main étendue. Point d'auréole, point de croix et pas de peau de chameau. Rembrandt paraît à la hauteur de la critique moderne; son St. Jean est une figure historique et vraie. Autour de lui, une centaine de figures, divisées en groupes qui s'enchaînent et s'enchevêtrent admirablement sur le terrain entier. Impossible de décrire toutes ces lignes et ces masses pleines d'art et de naturel. C'est tout un monde de types, de caractères, de gestes, de physionomies, de costumes. Les *meetings*

religieux, que notre temps a vu se renouveler, pourraient offrir un équivalent à cette scène. On y voit de tout. Une caravane avec ses chameaux; des cavaliers richement costumés; un saltimbanque avec sa caisse surmontée d'un singe; des chiens qui aboient et se battent; des gens du peuple écoutant avec onction; des curieux à l'air moqueur, des femmes avec leurs enfants, des enfants qui se querellent pour une grappe de raisins, un autre avec un fouet jouant au cocher; enfin des Arabes armés de piques et d'arcs. Il n'y manque pas non plus de ces traits d'une réalité vulgaire, comme la femme au premier plan, qui fait .... son enfant!

„Je me souviens", dit notre ami Hoogstraten, „avoir vu certain morceau bien composé de Rembrandt, représentant une prédication de St. Jean; on y voyait une componction remarquable dans les auditeurs de diverse espèce; mais on y voyait aussi un chien qui d'une manière très peu édifiante carressait une chienne. Je ne nie pas que ce soit naturel et que cela n'arrive, mais je dis que, dans cette scène, c'est d'une inconvenance détestable. On pourrait dire à cause de ce détail que c'est plutôt une prédication de Diogène le cynique que de Saint Jean. De telles représentations révèlent l'esprit borné du maître."

Il faut que j'observe d'abord que Hoogstraten se trompe à l'égard des chiens. Au moins sur l'estampe de Norblin, les deux chiens se battent. Mais Hoogstraten aurait pu nous opposer la femme et l'enfant. Je réponds que ces sortes de traits résultent directement de ce qui distingue de nous, hommes d'une époque réfléchie, les artistes naïfs et francs. Ils donnaient dans ces grandes compositions épiques et dramatiques ce que la vie offrait dans son échelle entière, le haut et le bas. Ils y gagnaient des contrastes puissants, qui, comme les scènes humoristiques des tragédies de Shakspeare

et comme un scherzo dans une symphonie sévère, reposent, ravivent l'attention, et par leur opposition, font valoir davantage les parties sérieuses.

Un des groupes les plus fins et les plus spirituels sont trois pharisiens ou docteurs qui tournent le dos au sermoneur austère et s'en vont épiloguant ses paroles. O l'impayable trio! Impossible d'imaginer trois figures d'un comique touchant d'aussi près le sublime, et surtout trois physionomies aussi diaboliquement moqueuses! Jamais je n'en ai vu de pareilles.

Ce chef-d'oeuvre, pour la composition, le dessin, le caractère, l'expression, en est un aussi pour la touche et l'effet.

Du ciel, qui est clair au milieu du tableau, part un beau rayon de soleil, qui dorant avec finesse et légèreté les montagnes du fond, le pont et la cascade, éclaire vivement le prédicateur et son entourage et se disperse alors en fines demi-teintes, laissant par-ci par-là quelques réveillons. Toutes les ombres, bien que l'effet en soit puissant, sont fort transparentes; tout est harmonieux et tranquille, malgré l'immense variété; tout est spirituellement caressé et dessiné avec le pinceau. Les couleurs sont grises, jaunâtres, brunes, rouges, tous ces tons infiniment délicats et distingués qu'on remarque dans le *Jacob* à Cassel. C'est pourquoi les anciens auteurs nomment ce tableau une grisaille, un camaieu.

Le tableau a fait partie du cabinet de Jan Six. Zomer, qui en dressa le catalogue en 1702, ne manqua pas d'en faire l'éloge: „tableau aussi original et d'un art aussi extraordinaire qu'on puisse l'imaginer" [1].

---

1 St. Jans predicatie, in 't grauw, van Rembrand van Rijn, zoo raar en ongemeen konstig als te bedenken is. *f* 710.

Le magnifique portrait de Six, dont j'ai parlé, est exécuté d'après les combinaisons de couleurs et dans le même style large, si profond et si fin, malgré sa rudesse apparente. La galerie de Cassel possède un portrait dans ce style. Un mathématicien ou constructeur est assis à une table couverte de papiers, sur laquelle repose son bras droit. La chevelure grise est parsemée de cheveux noirs; le manteau rouge fauve, couleur répétée sur la palette de cette année, est bordé de fourrure brun clair. La main droite tient une plume, la gauche une équerre, mains veinées et d'un faire magistral; tête pensive et pleine de caractère.

Au musée de Leipzig, j'ai remarqué un buste où le peintre s'est représenté de face avec une toque brun foncé qui ombrage le front; la joue droite, le menton et le bout du nez seuls sont éclairés. Une partie de sa chemise rouge se montre sous son habit brun entr'ouvert. Fond brun clair, légèrement frotté. Cette étude, largement brossée, appartient évidemment à cette époque. Elle fait penser à Fabritius, mais j'incline cependant à l'attribuer à la main de Rembrandt.

Je passe d'autres œuvres, que je ne connais pas de vue, le *maître de la vigne* etc., pour nous occuper des eaux-fortes. Nous voyons le peintre-graveur occupé d'abord de quatre petites estampes pour un livre curieux de son ami Menasseh. Ce livre, la *Piedra Gloriosa* [1], contient un exposé des vues de l'auteur sur la vision de Daniel et le songe de Nabuchodonosor. Les sujets illustrés par Rembrandt sont l'*échelle de Jacob*, le *combat de Goliath*, la *statue de Nabuchodonosor* et la *vision d'Ézéchiel*. Dans cette dernière pièce se trouve la seule représentation de Dieu au ciel que Rembrandt ait faite. Il l'a indiqué en quelques traits lé-

---

1 Il parut à Amsterdam en 1655, in 12°.

gers, sous une auréole circulaire et dans une gerbe de lumière qu'elle rayonne. Le graveur a tiré ces planches avec plusieurs sortes d'effet, changeant les lumières et les ombres. Ces épreuves sont fortement chargées d'ombres veloutées.

L'histoire d'Abraham lui offrit en 1655 le sujet du *sacrifice d'Isaac*, belle composition, et en 1656 d'*Abraham recevant les trois anges*, ou pour mieux dire, Dieu et les deux anges, composition étrange mais bien sentie et pleine de grandeur.

Les deux pièces capitales de 1655 sont la *présentation de Jésus au peuple* [1] et les *trois croix*. Une estampe de Lucas van Leyden paraît l'avoir inspiré pour la première de ces compositions, car on y retrouve plusieurs détails et l'arrangement général de cette pièce. Elle est d'un grand caractère. C'est une de ces feuilles qu'on peut regarder des heures. Rembrandt a fait plusieurs expériences avec ce cuivre, dont il existe sept états différents. Tout le fond de la composition est formé d'un grand édifice vu de face, espèce d'hôtel de ville, tel que la renaissance les avait bâtis en Hollande. Sur le perron sont Jésus et Pilate avec sa suite; en bas au devant, sur les marches, aux fenêtres, une quantité de figures, indiquées la plupart au trait et légèrement ombrées ça et là, toutes d'une finesse d'expressions et de caractère merveilleuse.

Dans un état suivant, Rembrandt a changé l'aspect de la pièce; il a effacé tout le peuple au devant du perron, qui est alors à moitié dans l'ombre et où l'on remarque deux voûtes d'un souterrain et un mascaron au milieu. Par là, le groupe de Jésus et de Pilate est devenu principal au lieu de secondaire. Nous regrettons les groupes si spirituels, mais par ce sacrifice l'effet a gagné en grandeur. Puis repre-

---

1 C'est la composition que Rembrandt a peinte aussi en grisaille.

nant par-ci par-là sa planche et la parcourant la pointe à la main, il a ajouté ici quelques travaux, là un détail, ailleurs accentué la touche, de sorte qu'en divers endroits l'estampe montre plus de manière noire. Le contraste des clairs et des ombres est plus saillant, l'effet général est augmenté.

C'est ainsi que cet esprit toujours à la recherche du mieux a travaillé cette planche. Il en a agi plus librement encore avec une autre grande planche [1], les *trois croix*. Comme gravure, c'est un des plus hardis coups de maître qu'il ait sabrés.

Dans ce Calvaire, les trois croix sont au milieu, inondées de lumière céleste; elles sont entourées de cavaliers, de soldats, des amis et parents de Jésus. Au coin droit, le terrain raboteux avec du feuillage; au coin gauche dans l'ombre, des groupes de Juifs s'éloignant à grands pas, pareils à ces Juifs qui s'éloignent dans la *prédication de Saint Jean*; un autre se cachant le visage avec un geste supérieurement rendu; au premier plan, au milieu, deux figures s'enfuient. C'est l'obscurité miraculeuse, à ce moment couvrant la terre, qui les saisit tous d'épouvante. Aux deux coins de la composition, des nuages noirs se ruent sur la scène. Cette pensée, Rembrandt en a voulu poursuivre l'effet. D'une grosse pointe, qu'il mena avec une fougue inouie, il a repris la planche entière. Par des coups vigoureux il avait d'abord accentué la charpente des figures. Maintenant il les change presque toutes. Un des deux fuyants au premier plan disparaît; le groupe de ceux qui s'éloignent à gauche également. Un cavalier d'un beau dessin, qu'on remarquait au deuxième plan dans l'ombre, fait place

---

1 Elle est de l'année 1655 et non pas 53, ainsi qu'on l'accepte ordinairement. La vieille forme des 5 donne souvent lieu à des erreurs.

au cheval qui se cabre et à l'homme au triple turban. Par des traits raclés, non ébarbés, il renforce les ombres, qui à ce moment d'agonie se massent autour de la croix. Jamais la pointe sèche n'avait encore été employée à des effets aussi hardis. L'impression est étrange, fantastique, lugubre et au plus haut degré sublime!

L'œuvre gravé nous présente plusieurs nouveaux personnages: les Haring, Francen, Lutma, Tholinx, nouvelle série de portraits admirables. Après les magnifiques portraits de Six, Asselijn, Bueno, comment trouver quelque chose de plus beau encore? Et cependant c'est bien le cas pour le portrait du vieux Haring. C'est pour moi le nec plus ultra de la gravure, qui y atteint des effets qui ne semblaient réservés qu'au pinceau. Le vieux Haring est assis dans son fauteuil, couvert d'un manteau velouté d'où sortent les mains; sur les pénombres du fond se détache sa belle tête. Dans cette tête, modelée avec une délicatesse et une morbidesse incomparables, dans toute la pièce à vrai dire, le travail, la taille, la matière, disparaissent entièrement. L'impression est immédiate, et l'idée de se rendre compte des moyens d'exécution ne vient qu'après l'avoir longtemps admiré et on se demande à la fin, comment il est possible de faire de tels prodiges avec une pointe à graver. Ce n'est que dans les rarissimes épreuves de première qualité que ce portrait offre ce degré de perfection; celle du cabinet d'Amsterdam par exemple, où l'éclat doré du papier fort du Japon ajoute encore à la magie de ce chef-d'œuvre.

Son fils, Thomas Jacobsz. Haring [1], était concierge à la

---

1 Sur une représentation de la garde civique, à l'hôtel de ville d'Amsterdam, peinte par Theod. de Keyser en 1632, se trouve un Thomas Jacobsz. Heringh. Est-ce le même personnage?

Chambre des insolvables, ainsi que son père, et devait vendre en 1657 les collections de Rembrandt. Chargé des ventes publiques, il aura connu Rembrandt comme un des habitués des ventes d'objets d'art. Rembrandt fit son portrait en 1655. Superbe portrait encore! M. Blanc en fait la juste remarque: „Quelle n'est pas la puissance du génie! Voilà un simple concierge et dès qu'il pose devant Rembrandt, je ne sais quel rayon de poésie pénètre dans son étroite demeure. Il se transfigure sous l'œil du peintre...."

C'est là le caractère distinctif de l'art de Rembrandt.

Abraham Francen, qui était marchand et amateur d'objets d'art, fut certainement un ami de Rembrandt. Il lui servit de caution dans sa déconfiture; en 1665 il servit de caution à Titus et appuya encore de sa signature une requête de Titus, déclarant qu'il le connaissait très bien. Rembrandt fit son portrait, probablement vers 1655, le représentant entouré d'objets d'art. Francen regarde une estampe, un portefeuille est devant lui sur la table, au mur pendent deux tableaux et un triptyque, dont le milieu représente un crucifiement. Il est assis, le dos tourné vers la fenêtre d'où vient le jour. Le travail de cette estampe, qui tient du *jeune Haring* et du *Lutma*, le fait ranger ici. Dans les états divers de ce portrait on remarque une particularité qui se répète. Dans le premier état, on ne voit pas le paysage, le visage du personnage est différent et celui-ci est assis sur une chaise ordinaire, indiquée en quelques traits. Dans les états plus avancés, Rembrandt a ajouté le paysage, vu de la fenêtre, rajeuni le visage et changé la chaise ordinaire en un beau fauteuil sculpté. Ainsi dans la toute première épreuve du *ministre Uyttenboogaert*, celui-ci a devant lui un de ces grands livres que les collectionneurs emploient à garder leurs dessins et

estampes [1]. Dans l'état suivant, ce livre est devenu une bible. On a reproché aux peintres hollandais de ne faire que suivre la nature sans discernement; on a démontré avec leurs croquis comment un Raphaël, un Michel-Ange, après avoir fait leurs études d'après nature, les embellissaient, les idéalisaient en achevant leurs compositions. Eh bien, voici des preuves que Rembrandt ne procédait pas autrement. Il ébauchait sur le cuivre d'après nature le modèle tel qu'il le voyait sur une chaise ordinaire, avec un des cartons de son atelier devant lui etc. Après, il embellissait, il idéalisait dans son style. Cette remarque relève une erreur bien générale chez ceux qui se sont représenté les peintres hollandais comme des machines photographiques.

Johannes Lutma, le père, dont van Rijn fit le portrait en 1656, doit aussi avoir été des intimes du peintre, puisqu'il lui fit un si beau portrait. Le vieil artiste, né à Groningue en 1584, mais venu bientôt à Amsterdam, s'y était fait un renom comme sculpteur [2], comme orfèvre, par ses œuvres repoussées et par ses dessins et compositions d'ornements. Lutma, qui avait visité Rome, en avait apporté beaucoup d'estampes; il était amateur et collectionneur lui aussi. Rembrandt l'a représenté assis, tenant une statuette et près de lui les objets de son art, une soucoupe repoussée, une boîte de poinçons, un maillet. Une expression fine et attentive anime le visage. La gravure est aussi libre que possible, et comme tout est senti et rendu! Quel relief, quelle richesse de tons et quelle infinité de ressources pour rendre toute espèce d'étoffe! Dans cette même année

---

1 Een kunstboek.

2 En 1649 il avait fait pour le compte de la ville plusieurs médailles commémoratives de la paix de Westphalie.

son fils, l'auteur des gravures au poinçon, fit un portrait de lui dans une attitude analogue. Il a ôté ses lunettes et la main, tenant un porte-crayon, se repose. Il regarde une feuille de dessin, assurément une de ses compositions, que son fils grava sous le titre de *Diverses fantaisies plaisantes à l'usage des orfèvres etc* [1]. Le jeune Lutma se montre dans cette superbe eau-forte inspiré de Rembrandt, au cercle de qui il appartient et dont il fut un des admirateurs [2].

Il est encore un beau portrait qui, par le genre de la gravure, se rattache à quelques pièces de cette période. C'est celui, appelé l'avocat van Tol. L'homme y est vu, assis à une table couverte de livres et près de lui trois bocaux de pharmacien.

Cela a fait soupçonner le malheureux avocat d'expériences alchimiques. La vérité est que cet homme n'est nul autre que le docteur Arnoldus Tholinx, un des *Inspectores* du collège médical et un médecin en renom. Rembrandt l'a donc très bien représenté avec les objets de ses études [3].

---

1 Verscheyde snakerijen dienstich voor Goutsmits, Beelthouwers, Steenhouwers enz. 12 feuilles in folio.

2 On a de lui quelques gravures d'après Lievens, Eeckhout, Rembrandt, et des ornements composés par son père. Vondel a fait des vers sur Lutma le père:

De vader toont zich uitgeleert,
Als hij uitvindingen schakeert, etc.

3 Tholinx était Inspector dès 1643, et en 1653 Joannes Deyman lui succéda. Ces inspecteurs furent tenus à veiller sur la stricte observation du nouveau Dispensatorium ou livre pour les apothicaires, fait par Tulp et ses confrères. Tous ces noms, on le voit, sont familiers dans l'œuvre de Rembrandt.

Tholinx est cité comme médecin dans les vers de Heyblocq sur la mort de P. Proelius en 1663, mort

. . . . qu'un Tulp savant
Ni un Tholinx ne pouvaient prévenir.

Je retrouve ce même personnage dans le beau buste de vieillard de la collection van Brienen, daté 1656 [1]. Vigoureuse et belle peinture, d'une touche empâtée, d'un relief et d'une couleur puissantes, qui rappelle la manière de peindre des têtes des *Syndics*.

---

1 Selon d'autres 1665; je crois que c'est 1656.

XXIX.

ŒUVRES DE 1657—1661.

Il est deux magnifiques peintures qui semblent appartenir à une époque où le pinceau de Rembrandt avait les plus grandes audaces et où son coloris se plaisait dans la couleur la plus puissante dans des harmonies de brun, de jaune et de rouge.

Ces peintures sont connues sous le nom, l'une de *la fiancée juive*, au musée van der Hoop, l'autre de *Rembrandt et sa famille*, au musée de Brunswick. Otons d'abord le mot *juive*, que rien n'autorise; pour *fiancée*, il se peut bien que ce soit une fiancée, cette belle femme au teint fleuri, avec son sourire doux et un peu timide, que nous y voyons parée de sa robe d'un rouge brûlant, couleur de grenade, et couverte de bijoux en or, en perles et pierres fines, dans les cheveux, au cou, aux bras, aux doigts. Le corsage pointu, à la mode de la seconde moitié du siècle, permet de voir au cou la chemisette blanche, où par des touches frottées est rappelé le rouge de la robe. Le visage d'une couleur fraîche, a des ombres assez fortes de brun et de gris, reflétées à la joue et au cou. Près d'elle debout, est un homme d'une cinquantaine d'années, qui vient de lui mettre au cou une grosse chaîne en or et en pierreries; une de ses mains reste encore sur l'épaule, l'autre sur la poitrine de la dame, qui, comme émue, de la main gauche touche la sienne. C'est là sans doute l'action des figures

et je n'y vois pas le moindre indice d'une galanterie plus libre. Ces mains sont peintes à merveille par touches larges comme celle de Six. Les deux têtes sont admirables de vie et d'expression. Celle de l'homme, couverte d'une toque noire et encadrée de longs cheveux bruns, contraste avec les tons frais et chauds de la femme; elle est d'une tonalité plus froide et ombrée de brun. Son costume se compose d'un habit et d'un manteau de jaune brunâtre; cette partie, ainsi que la robe de la femme, est très amplement brossée dans la pleine pâte, et la manche de l'homme est même couverte de paquets de couleurs posés au moyen du couteau à palette. A distance cela fait l'effet d'une étoffe brochée ou de brocart, et je pense que le peintre tenait cette partie pour aussi bien finie que le reste [1]. Dans le fond, très largement brossé de couleurs brunes, grises, vertes très foncées, on distingue à peine un mur avec quelques feuilles, tandis que dans la percée du fond à gauche on s'imagine apercevoir dans le feuillage tantôt des fleurs, tantôt de petites figures.

On se demande si ces portraits — car c'est un tableau à portraits — représentent Rembrandt et sa fiancée? Le peintre a souvent traduit sa figure et celle de sa femme d'une manière fort libre. J'en doute néanmoins. Mais la question intéresse d'autant plus, que le second tableau, intitulé *Rembrandt et sa famille*, représente les mêmes personnes avec trois enfants. Cette magnifique peinture, au musée de Brunswick, se compose de la même femme au visage plein et frais, avec des fossettes dans les joues, vêtue de la même robe couleur de grenade, avec un corsage nuancé de jaune. Elle est assise et tient sur ses genoux

---

1 Smith et autres, ainsi que M. Bürger, pensent que le tableau n'est pas achevé. Je ne suis pas de cet avis.

un jeune enfant portant une toque et vêtue d'une robe de ce même rouge, tirant un peu sur la fleur du pommier. La petite main droite tient une fleur et la gauche tire la chemisette de la femme [1]. Aux genoux de la dame se tiennent deux petites filles, de trois à quatre ans, l'une portant un grand plat rempli de fleurs. Dans leurs costumes on remarque les mêmes couleurs verdâtres du buste de femme à Cassel. Dans le visage de l'une se trouvent les tons de vert et de bistre qu'on observe dans le fameux buste d'homme et autres têtes des Fabritius.

L'homme, portant de longs cheveux bruns et des moustaches, est debout à gauche et donne une fleur à l'une des petites filles. Avec son costume foncé il se trouve dans l'ombre; dans le fond sombre on remarque encore du feuillage. La femme et les enfants forment la partie lumineuse et sont, par le ton brillant des costumes et la vigueur des carnations, d'un éclat prodigieux. En le voyant, la magnificence d'une finale de Beethoven retentit soudain dans mon imagination. L'exécution est d'une furie et d'une sûreté en même temps qui ne cesse de nous imposer. De près, diverses parties ne présentent que des empâtements, des touches larges, tantôt plates, tantôt posées en relief; mais à distance tout se lie et se fond dans une harmonie superbe, et ce qui paraissait rude et superficiel devient profond et délicat.

Les mains de la femme, par exemple, sont faites comme celle de Six, par amples touches brossées, mais à une distance convenable elles sont parfaites de dessin et de modelé. Ici l'on se répète la question : quels sont donc ces personnages? Se pourrait-il que ce soient Rembrandt et sa famille? Mais la réponse tarde à se faire.

---

1 Maes a reproduit ce geste dans un portrait, peint par lui en 1672, qui est au musée Boymans.

J'ai hésité à donner une date précise à ces deux peintures, mais elles me semblent ne pouvoir être rangées parmi les dernières œuvres du maître, comme elles ne sont positivement pas d'avant 1650.

Après 1660 les peintures de Rembrandt, à l'exception des *syndics*, ont certaine exagération dans les formes, le ton et la touche. Si on compare ces deux toiles à son portrait de 1660, et au *St. Matthieu* de 1661, au Louvre, on remarque dans ces derniers quelque chose de sombre, de lourd; il y manque cette fraîcheur, cet air et cette clarté, conservée même dans les plus vigoureux effets, cette finesse même dans la plus grande ampleur, qui le distinguèrent jusqu'ici. Le visage de l'homme, dans les deux tableaux que je viens d'examiner, indique de loin cette voie par ses tons froids et son ampleur. Mais les femmes et les enfants sont tellement franches, vigoureuses et précises, qu'il m'est impossible de les croire faites après 1660. D'ailleurs l'exécution nous les a fait comparer plusieurs fois au portrait de Six, de 1656. On peut comparer encore, pour le ton et la couleur, le superbe *portrait d'homme*, au Louvre, de 1658, la palette de Carel Fabritius jusqu'en 1654, le manteau rouge de *Six*, la draperie jaune de la *Bethsabée* de M. Lacaze de 1655, la robe jaune fortement empâtée du mage à genoux dans l'*adoration* de 1657. On se rappelle la prédilection pour les harmonies rouges, commençant en 1648, dans les *pèlerins d'Emmaüs* au Louvre, puis plus fortes dans le *Jacob* et les autres de 1654, dans le *Six* encore, pour ce ton qui s'épanouit enfin dans la robe des femmes des deux tableaux en question et s'y élève au plus beau rouge grenade, pour se faner et s'assourdir ensuite. De ces combinaisons d'idées résulte la place que j'ai assignée à ces œuvres, entre 1657 et 1661.

L'*adoration des mages*, à *Buckingham-palace*, de l'année

1657, a joui, du vivant même de Rembrandt, d'une grande célébrité, qui se perpétua dans les catalogues de ventes subséquentes, où ce tableau apparaît sous le titre du „célèbre tableau des trois mages avec le toit aux tuiles de Woerden", „superbe et vigoureux, de sa meilleure manière." La grande composition (4 pieds de haut sur 2) est arrangée avec tout le pittoresque auquel se prêtait le sujet sous le pinceau de Rembrandt. Le groupe principal, au coin droit, est vivement éclairé d'une lumière dorée; un des mages est agenouillé devant Marie dans une attitude et un costume qui rappellent la planche que Goltzius a gravée dans la manière de Lucas van Leyden.

Derrière les mages se montre leur caravane — un chameau, un serviteur portant un grand parasol, une quantité de figures. — Tous les costumes et tous les détails sont d'une grande richesse et d'un goût de curieuse recherche. Cette peinture est fortement empâtée dans la lumière, d'un beau ton doré, profond et mûr.

Nous passerons quelques compositions et portraits. Parmi ces derniers, il faudra cependant remarquer un portrait au musée de Dresde, où le peintre s'est représenté dessinant; il tient de la main gauche un encrier et soutient du bras un livre de dessin; la droite porte une plume. Rembrandt y est vêtu d'un juste-au-corps de velours noir à collet relevé et à boutons d'or, qui sur la poitrine et aux poignets laisse voir une chemise rouge. Une pelisse ouverte recouvre ce costume; un bonnet noir est posé sur la tête pleine de vie, qui vous regarde. La tête et les mains sont seules éclairées, le reste est sombre, la peinture très large [1].

Il se représenta maintenant plusieurs fois dans ~~une~~

---

1 Nous retrouvons ce même type de portrait à Cassel, dans une peinture très sombre, invisible sous une couche de vernis.

un costume très simple. Plus de robes chamarrées, ni de chapeaux empanachés; un simple bonnet en velours, quelquefois un linge enroulé, couvre sa tête et laisse voir des cheveux grisonnants, la barbe est rasée, la moustache réduite, la face pleine et les chairs un peu pendantes.

Le portrait au musée de Vienne, représentant le peintre vu de face et tenant ses pouces dans la ceinture qui serre la casaque, appartient à ce genre.

La belle et vigoureuse gravure, *Saint François en prière*, est la seule estampe datée de cette année.

Une peinture remarquable de 1658, est le *Jésus* ou *Ecce Homo*, au musée de Darmstadt. Mais c'est surtout le *portrait d'homme* au Louvre qui révèle des qualités extraordinaires. C'est le portrait d'un homme dans la force de l'âge, vêtu d'une simple casaque brune à boutons d'or, la tête couverte d'un bonnet foncé, orné d'une chaîne d'or. Cette tête, d'un brun chaud et doré, encadrée de longs cheveux roux, est comme expression et comme couleur d'une grande beauté. Les ombres du visage, sous les arcades sourcillières, sous le nez et le menton sont fièrement accusées par touches brunes d'un ton froid, un peu dans le genre de celles de la *Bethsabée* de M. Lacaze.

Les eaux-fortes de 1658 comptent parmi les plus belles de l'œuvre. Une *Samaritaine près du puits*, superbe gravure d'une pointe large et pleine de couleur, avec un fond de paysage d'un sentiment italien; une *présentation au temple*, entièrement différente des autres, pièce grandiose et mystérieuse, pleine de belles ombres veloutées; puis quatre études de femme. Un même modèle a servi pour elles. Ce sont: une femme, nue jusqu'à la ceinture, assise près d'un poêle; une femme sortant du bain, assise sur un banc; une femme, le corps de profil, les pieds dans l'eau; et une femme nue, vue de dos et couchée de son

long sur un linge et entièrement dans l'ombre, ce qui l'a fait appeler la *Négresse*. Ces quatres pièces sont presque ce que Rembrandt a créé de plus beau comme gravure. Il n'a jamais surpassé la beauté du modelé de la chair, sa souplesse, sa vie, ni l'éclat de la couleur, ni la force et la finesse des tons. On ne sait laquelle préférer; celle qui est couchée est faite comme une peinture, les couleurs ne pourraient ajouter à la puissance de l'effet et du modelé. Ces étonnantes et admirables pièces ne sont que des études, mais ces études prennent place parmi les premières œuvres d'art [1].

Le peintre exécuta en 1659 une grande toile, *Moïse descendant du Sinaï et brisant les tables de la loi qu'il lève au dessus de sa tête*. Une expression de douleur et de colère anime le visage; une simple tunique de couleur gris-vert couvre le corps, entouré d'une ceinture rouge. Peinture largement brossée, d'un coloris assez sombre et mystérieux, où l'on ne remarque pas cette lumière qui distingue ordinairement ses œuvres. Je range autour de cette même année une autre grande toile, qui représente la même tonalité. C'est le *Jacob luttant avec l'ange*, au musée de Berlin ainsi que le *Moïse*. Jacob, en habit rouge fermé par une ceinture, y est vu de dos; il lutte avec l'ange, qui semble le soulever. Celui-ci, vêtu de blanc, les ailes déployées, a la main droite sur l'épaule de Jacob, la gauche sur sa hanche. Ce tableau est largement peint dans une gamme fauve et sourde et a plus de grandeur que de charme.

Nous remarquons parmi d'autres portraits une superbe image du peintre, où il s'est représenté avec une casa-

---

1 Je ne saurais partager l'opinion de M. Blanc, qui y voit les portraits de la seconde femme de Rembrandt. Les modèles ne manquaient pas aux peintres, et Rembrandt, pas plus qu'un autre, n'aurait fait poser sa femme pour une étude de nu.

que foncée à collet montant et une petite chaîne d'or. La tête porte un bonnet de velours, d'où sortent des mèches de cheveux blancs. La belle tête, encore pleine de vigueur, est labourée de sillons. La lumière éclaire surtout le front aux rides parallèles, et la figure est superbe de modelé et d'expression. Il est à la *Bridgewater-gallery* et Lewis l'a gravé pour l'ouvrage de Smith.

Le même caractère, comme peinture et comme figure, distingue son portrait, reproduit par la belle gravure en manière noire d'Earlom. Le visage, aux plans accentués, est vivement éclairé et a une expression fixe et sérieuse, augmentée par les yeux foncés tout ouverts.

De cette même époque doit dater le portrait au musée de Munich. Rembrandt y est vu debout, le port droit et plein de vigueur; la tête élevée, regardant un peu de haut en bas. Il a l'air important d'un seigneur ou d'un bourgmestre. Il a mis un bel habit fourré et un bonnet orné d'une chaîne d'or sur la tête; une main est élevée vers la poitrine. Cette peinture, à en juger par l'eau-forte de Hess, doit être superbe d'exécution et d'expression. La lumière, qui éclaire finement une partie du visage, répand ses lueurs vagues et harmonieuses sur les ombres des autres parties.

Une eau-forte de 1659 se rattache aux *femmes* de 1658. C'est *Antiope*, femme nue couchée sur un lit (le même modèle que la femme couchée, dite la *Négresse*) et Jupiter en satyre qui s'approche et soulève le drap. Il y a les mêmes qualités de velouté, de clair-obscur, d'éclat; des tons fondants et riches comme de la peinture. Mais la pointe est plus libre, plus rude encore; elle procède par hachures courtes, vigoureuses. Ainsi que le pinceau s'épâte et emploie tous les moyens pourvu qu'ils expriment le sentiment du peintre, ainsi de la pointe. L'artiste abandonna de plus

en plus les travaux réguliers, et grava comme si la pointe était de la pierre noire. Comme les quatre études de femme, cette estampe n'emprunte aucun charme au modèle, mais au clair-obscur et à l'étonnante force du rendu.

De cette année est le dernier paysage daté, mais qui n'égale pas les autres pièces de ce genre.

Le *Saint François en méditation*, jadis chez le comte de Vence; le *philosophe méditant* de la collection Pourtalès, le remarquable portrait de femme âgée, qu'a possédé le cabinet Verstolk van Soelen et qui est maintenant à lord Overstone, occupèrent le peintre vers 1660. C'est encore une fois avec un de ses portraits que le maître sait nous intéresser en cette année. Cette fois il se représente non pas en grand seigneur, mais en peintre, un bonnet de linge blanc sur ses cheveux grisonnants, palette, appuie-main et pinceaux en main.

Il est assis devant une toile dont on voit le chassis et il vous regarde. Belle tête, pensive et ferme, au front ridé, aux traits fortement accusés et largement touchés du pinceau. Autour de la tête on voit les repentirs d'un grand bonnet, que le peintre a remplacé par un linge blanc, peut-être pour avoir plus de lumière dans la peinture, car la toile est assez sombre dans ses harmonies brunes et rougeâtres, relevées à peine par le clair du visage. Il faudrait placer cette peinture, qui se trouve au Louvre, tout près du jour, afin de pouvoir admirer la fierté et la sûreté de la touche, et pour mieux distinguer les valeurs de ton et de couleur.

Le peintre s'est représenté encore une fois dans un costume pareil, mais de face. Ce portrait, qui doit être de la même année, se trouvait dans le cabinet de Vence où Marcenay l'a gravé.

(En tête de ce chapitre, au lieu de 1661, lisez 1660)

XXX.

ŒUVRES DE 1661—1667.

La grande toile qui domine les dernières années et qui est comme un type encore du style d'une certaine période, c'est la peinture représentant les *Syndics de la halle aux draps*, en 1661. Des portraits encore, comme les deux tableaux des chirurgiens et celui des arquebusiers. Ici rien ou peu qui intéresse en dehors de l'art pur, mais sous ce rapport c'est un chef-d'œuvre. Nous avons observé les modifications successives du pinceau. Si nous portons le regard en arrière, quelle distance de la *leçon d'anatomie!* Là, une force qui se devine, mais se contient; ici, une vigueur qui a fait ses preuves depuis trente années, qui a surmonté toutes les difficultés, qui a dégagé son originalité de tout précédent, qui est sûre d'elle-même et procède avec une hardiesse étonnante. Et cependant, observons-le bien, avec cette science et cette pratique consommées, rien de relâché. A mesure que les difficultés étaient vaincues, le peintre exigeait davantage. Loin de se détendre en raison de sa force, sa brosse, large en apparence, modèle toujours plus profondement et plus puissamment les formes et les tons.

Rembrandt a représenté les Syndics (Staalmeesters of overlieden van het oude Staalhof [1]) dans leur appartement

---

1 Le tableau était destiné à la salle des *Waardijns* dans la Staalstraat, où se trouvaient encore d'autres tableaux.

à boiseries de chêne. On voit contre l'angle de la table, couverte d'un tapis turc de vives et diverses couleurs, qui repousse et ravive les tons sombres des figures. Cette table coupe les trois figures assises derrière; la quatrième est assise dans un fauteuil au coin gauche. Derrière elle le cinquième personnage se lève. Tous ils portent un simple habit noir, de grands chapeaux noirs, des collets plats. Derrière eux se tient le valet, tête nue. Le plus âgé assis au milieu, a devant lui un gros livre ouvert et du dos de la main frappe la page, comme en appuyant ses paroles par son contenu. Ils regardent tous vers le spectateur, qui se trouve ainsi admis en leur présence et comme interpellé par les cinq magistrats.

Ce qu'il y a d'abord de superbe dans cette peinture, c'est l'expression, la vie des personnages; c'est en second lieu la puissance du rendu. Le ton est élevé à une vigueur extraordinaire. Ce n'est pas une force claire et brillante, mais sonore et mâle. La lumière baigne assez également le tableau et il n'y a pas un jeu de soleil comme dans la *sortie des arquebusiers*. Quoiqu'elle soit fort montée, la couleur est si naturelle, que ce n'est qu'en la comparant à la réalité qu'on aperçoit sa vigueur. C'est un tout autre système coloriste et une tout autre touche que dans les œuvres de 1656, *le Six*, *le St.-Jean*, *le Jacob*. Les têtes par exemple, sont fortement modelées et comme pétries dans la pâte. Une atmosphère chaude et dorée s'étend sur toute la toile.

Voilà ce me semble ce que cherchait le peintre en ces dernières années; mais les peintures que nous voyons au Louvre, le *St. Mathieu* et le *portrait du peintre* ne le réalisaient pas encore. C'est dans les *Syndics* seulement que le pinceau, tout en conservant la largeur de ce grand style, conserve la transparence et la précision. Comme

rendu d'une figure, on dirait qu'on ne pouvait aller plus loin. Ce *Saint Mathieu*, que je viens de nommer, signé 1661, n'a pas la touche aussi ferme et aussi arrêtée que les *Syndics*. L'évangeliste, qui a une belle tête pensive, y est représenté, méditant devant son livre et écoutant l'inspiration que l'ange lui souffle à l'oreille. La peinture est dans le ton brun rouge du portrait de 1660 au Louvre.

Une *circoncision*, un *Christ en Ecce Homo*, un portrait connu sous le nom de *Jansenius*, une étude, *l'homme au couteau*, furent encore exécutées par le maître en cette année.

La *femme à la flèche*, une magnifique eau-forte, rappelle un peu les femmes de 1658 et 59. C'est une femme nue, vue de dos et assise sur un lit; de la main droite elle tient une flèche. Sur le devant du lit est placé son linge, une manche de la chemise pend jusqu'à terre. On voit dans l'ombre du fond une tête. Cette planche excelle par le clair-obscur, le beau ton velouté. Il est fait à hachures grossières comme l'*Antiope* de 1659, et la pointe y dessine comme si c'était de la pierre noire.

C'est avec le grand *Coppenol* la dernière pièce de l'œuvre gravé. Ce portrait de Coppenol le représente âgé, la tête garnie de cheveux blancs très ras est couverte d'une calotte; elle est tournée vers le spectateur. Coppenol tient un papier des deux mains et une plume est entre ses doigts. La tête est finement modelée à la pointe sèche. Ce grand portrait de Coppenol démontre que les relations amicales entre le peintre et le „phénix de toutes les plumes" ne se sont pas refroidies. Nous les retrouvons encore tous les deux dans ces dernières années dans un album remarquable [1], d'un homme qu'on n'avait pas encore rencontré dans la vie de Rembrandt. Je veux parler de Jacobus Heyblocq,

---

1 Appartenant à M. J. Kneppelhout.

pædagogue et poète à Amsterdam, familier aux savants et aux hommes de lettres de son pays, qu'on retrouve dans cet album, tels que Triglandus, Voetius, Heinsius, Junius, Vossius, Vondel, Cats, de Decker, Huygens etc. [1].

En 1658, Coppenol lui traçait dans ce recueil en superbe calligraphie deux pièces de poésie [2].

De ceux des artistes qui nous intéressent ici particulièrement, nous rencontrons dans cet album: Flinck avec un portrait de 1656, Eeckhout, Cappelle et Rembrandt. Eeckhout lui dessina une feuille avec une composition d'*Argus dormant et Mercure;* dessin peu remarquable; mais il y ajouta quelques vers de sa main [3]. Jan van de Cappelle lui des-

---

1 Heyblock enseignait la langue latine. En 1662 parut de lui un petit volume de poésies latines et hollandaises, *Farrago latino-belgica of Mengelmoes* (Mélanges). Après sa promotion en 1646 à Leiden il se fixa à Amsterdam.

2 La première contient un éloge de l'art calligraphique:

Wie kan den lof der pennen uitmeten naer behooren, etc.

L'autre est intitulée Lieven (aimer) et finit par les mots, d'un à propos fort juste alors:

't Geloof is sonder sucht tot lieven doot en doof.

L'une est en belles lettres d'ancienne écriture hollandaise, l'autre en lettres italiques. Elles sont signées Lieven Willemsz. van Coppenol, et datées 1658.

3 Il y a un autre Gerbr. v. d. Eeckhout, qui a fait des vers; mais comme les vers de cet album accompagnent un dessin du peintre, c'est bien ce dernier qui en est l'auteur. Voici cette pièce qui n'a d'intérêt que pour le lecteur hollandais:

VERSCHOONING.

Heijblock! 'k wenschte mij nu wel
Konst en raatschap van Apell
Om u konstlust te versaden,
Maar vergeef me 'k heb de bladen
Niet beteekent maar bekladt;
Doch indien u wijsheit schadt
Niet 't gewight van 't krank vermoghen
Maar 't wel willig, 'k sal dan pogen
Onder uwe gunst, met vlijt
Schuylende, te sijn altijt

Amsterdam 21 juni 1654. UE. dienstwillige vrind Gerbr. van den Eeckhout.

sina en 1654 une plage gelée avec des *joueurs de kolf*, joli croquis à l'encre de Chine, un peu dans le genre de van der Neer. Eeckhout y ajouta encore des vers, qui offrent quelque intérêt. En voici le titre et le sens :

Sur la peinture de Joannes van der Cappelle, apprise par lui-même et par sa seule ambition.

Quoique dans le cœur de cette chapelle
On n'ait pas entendu les préceptes de Rome,
L'art du fameux Apelles
Paraît s'élever en lui [1].

Cappelle, ayant développé lui-même sont talent, fut donc aussi familier au cercle des amis de Rembrandt.

Une des plus remarquables illustrations de cet album est un dessin de Rembrandt. Ce précieux croquis, signé au bas de la marge *Rembrant* f 1661, représente encore une fois *Siméon*, à barbe blanche, tenant l'enfant dans ses bras; à gauche est Marie regardant son enfant avec tendresse, les mains jointes et levées, et Joseph. Le dessin, d'un grand sentiment, est largement touché avec quelques traits et frotté d'un peu de brun et de blanc [2]. Le musée

---

1 AEN DOMS JACOBUS HEYBLOCQ OP DE SCHILDERKONST VAN JOANNES VAN DER CAPPELLE, BIJ HEM ZELFS UYT EYGEN LUST GELEERT.

Oft schoon int choor van dees Capelle
Geen Tyber lesse oyt wiert gelesen
Noch schijnt in dees de const verresen
Des overconstigen Apell

Anº 1654 } Amsterdam. Gerbr. van d. Eeckhout.
29 Junius }

2 Le dessin de cet album est accompagné des vers suivants, signés A. L(ydius?)

AAN DEN EERWAERDEN EN WELGELEERDEN DOMINE JACOBUS HEYBLOCQ.

Hier toont ons Rembrant hoe den ouden Simeon
Met vreucht zijn Heijlant en Messias neemt in d' armen,

Fodor possède un joli croquis à la plume par Rembrandt, qui a beaucoup de ressemblance avec celui-ci.

La série des peintures commence à s'éclaircir. Je n'ai trouvé aucune œuvre qui puisse être rangée avec certitude dans les années 1662 et 1663. En 1664, l'œuvre se poursuit par un tableau de *Lucrèce plongeant un poignard dans son sein*, dont Smith loue la couleur, l'effet, l'exécution magistrales. Il fit en cette même année le *portrait d'un officier, assis près d'une colonne, un pistolet à la main.*

De 1666 on mentionne un *Ecce Homo*, qui se trouverait dans l'église du St. Esprit à Magdebourg, et une autre *Lucrèce, tenant un poignard de la main droite;* un *portrait de femme* à la *National Gallery,* un *portrait d'homme* à l'Ermitage.

En 1667, une composition, *Joseph allant à la rencontre de son père.* Joseph vêtu d'un pourpoint jaune, coiffé d'une toque à plumes et ayant une épée au côté, s'avance vers son père agenouillé, vieillard à barbe blanche, avec un manteau rouge, bordé d'hermine. Le carosse du ministre du pharaon, lourd véhicule surmonté par un large parasol et attelé de deux chevaux blancs, est arrêté à distance. Enfin des guerriers, des pages, des femmes richement costumées. Selon M. Chaumelin, il est peint dans des tons dorés; les ombres ayant une légèreté et une transparence merveilleuses [1].

Nous enregistrons encore cinq portraits dans cette année, parmi lesquels un du vieux maître, paraissant avoir soixante

---

En nu omt sterven wenst, wijl zijn genade son
Verschenen is, die alle menschen sou bescheinen,
(Vertrouwend vast op hem) voor d' hel en eewige doot;
't Welk leert, dat vromen voor het sterven gants niet vresen,
Want 't is der bozen schrick, der goeden hulp in noot;
Wat kan ô Heijblocq dan ons troostelycker wesen.

Anno 1661 A. L.
den 30 maert.

1 Trésors d'art en Provence, par M. Chaumelin.

ans. C'est le portrait du palais Pitti et qui nous offre son image pour la dernière fois. Rembrandt est habillé d'une robe fourrée; une chaîne entoure la poitrine, un bonnet de velours couvre la tête. Le visage de face, est sillonné de plans et de rides, les chairs sont molles et pendantes.

Il semble que Rembrandt a fait dans une des dernières années de sa vie le portrait du célèbre naturaliste Johannes Swammerdam. Stolker a fait un dessin, représentant ce savant, qu'il dit avoir copié d'après Rembrandt. Il représente le personnage assis devant une table avec des livres, une écritoire et une feuille de papier avec le nom de Rembrandt. Le peintre plaça Swammerdam au millieu des objets qui le caractérisent, car dans sa main est un papier sur lequel on lit: *Hist. Naturalis Hemerobii Ephemeri.* C'est le titre de son opuscule sur les éphémères [1]. Contre le mur de la chambre est appliquée une figuration du cœur humain avec les poumons etc. Ce fut le sujet de sa dissertation, écrite lors de sa promotion en 1667. On peut supposer que c'est vers ce temps que Swammerdam, qui avait trente ans alors, fut peint par Rembrandt. Mais l'original est-il bien de Rembrandt? Je pense que nous pouvons nous fier à Stolker, qui connaissait les œuvres du maître, qu'il avait souvent reproduites. Swammerdam, qui jamais ne fut riche, n'aura pas commandé ce portrait au peintre. Il y a donc lieu de supposer que Rembrandt fit pour lui, ce qu'il avait fait pour plusieurs de ses amis, Coppenol, Krul, Decker, c'est-à-dire qu'il fit le portrait par amitié. Nous avons déjà remarqué que Rembrandt fut en relation avec tous les grands médecins d'Amsterdam. Il ne pouvait mieux faire que leur ajouter le grand naturaliste.

---

1 Ephemeri vita, of afbeeldingh van 's Menschen leven, vertoont in de wonderbaerelycke en nooyt gehoorde Historie van het vliegent ende een dagh levent Haft of Oeveraas.

XXXI.

LES DERNIÈRES ANNÉES. — DE GELDER, KNELLER.

Rembrandt resta jusqu'à sa mort dans sa nouvelle demeure au Rozengracht.

Tout ce que nous savons des dernières années de sa vie, s'oppose à ce qu'on regarde cette période comme une espèce de retraite du monde, dans un éloignement misanthropique et contemplatif. Le Rozengracht, sans être un quartier aristocratique et sans répondre même à son beau nom de „Canal aux roses", n'était aucunement un des „quartiers pauvres" [1]. C'était seulement un quartier des petits bourgeois et un quartier éloigné. Mais Rembrandt a toujours choisi ses demeures aux extrémités de la ville, d'abord au Bloemgracht tout près du Canal aux roses; puis au Binnen-Amstel, et au Breedstraat. Il s'y trouvait loin du bruit des grandes rues et tout près des sorties de la ville. Sa dernière demeure était encore à l'extrémité de la ville; à quelques pas il avait les boulevards avec leurs fortifications s'avançant en triangle, leurs moulins et leurs portes, tels qu'ils les avait près de lui dans sa jeunesse à Leiden. Quand il sortait pour se promener, il était près de la Raamport, petite porte dans le rempart de la ville, dessinée par lui; plus loin, en suivant le contour de la ville, il passait d'autres portes et boulevards — de Zaag-

---

1 Ainsi que l'ont nommé des biographes étrangers.

molenspoort, het Blaauwhoofd, de Weteringspoort, — dont les noms rappellent les beaux dessins, exécutés probablement dans cette période de sa vie.

Son travail ne languit pas. Il est vrai qu'il n'était plus si prodigieusement fertile que dans la force de l'âge, mais il n'en discontinuait pas moins ses tableaux et ses portraits, et quelles œuvres! Le vieux maître se vit entouré encore d'une quantité d'amis et d'admirateurs. De ses anciens disciples, maintenant ses confrères, plusieurs demeuraient à Amsterdam; Bol, marié en 1653, Flinck qui convola en secondes noces en 1656, vivaient dans l'aisance. Rembrandt n'était pas homme à leur envier leurs richesses ou les succès qui les appelaient là où l'on semblait oublier un peu le vieil artiste. Rien n'autorise à penser que ceux là, que Ph. Koninck et d'autres se soient éloignés de lui. Bol paraît encore avoir fait le portrait du vieux Rembrandt [1]. Eeckhout, qui emprunta des motifs à l'eau-forte de Rembrandt pour son *triomphe de Mardochée*, peint en 1665, et Roghman restèrent ses amis dévoués. Simon de Vlieger, Cappelle, Griffier, plus jeunes, appartenaient aux admirateurs du maître.

Enfin, Coppenol, les Lutma, Heyblocq, de Decker (qui mourut en 1666), Francen, se rencontrent toujours autour du vieux maître. Parmi eux nous trouvons encore Jan Pietersz. Zomer, qui était courtier faisant un grand commerce de tableaux et d'estampes et possédant lui même une collection renommée de tableaux et d'estampes, parmi lesquelles se distingua l'œuvre de Rembrandt. Quoique de beaucoup plus jeune que Rembrandt (il était né en 1641 et avait donc l'âge de Titus), il se nomme son „ami spécial", au dos de la superbe épreuve de *la pièce de cent*

---

1 Chez M. Rost à Dessau.

florins, que Rembrandt échangea pour la *Peste de Marc Antoine*. On voit que le goût de posséder de belles choses n'était pas éteint chez Rembrandt, puisque ceci a dû se passer dans les dernières années de sa vie [1].

Rembrandt eut encore deux disciples, Godfried Kneller et Arnout de Gelder. Kneller, né en 1648 n'aura fréquenté son atelier que vers 1668, car on dit qu'il reçut aussi l'enseignement de Bol, ce qui eut lieu probablement à la mort de Rembrandt en 1669.

Aart ou Arnout de Gelder apprit les éléments de l'art chez Hoogstraten à Dordrecht, où il naquit en 1645. Je place son entrée chez Rembrandt vers 1665. Il resta chez lui deux ans et s'attacha entièrement au faire et au sentiment de son maître. Dans son œuvre, on retrouve les mêmes sujets qui nous sont familiers, le *Siméon*, *l'Ecce Homo*, la *fiancée juive*, *Esther*, *Mardochée*, *la prédication de Saint-Jean Baptiste*, *Isaac bénissant Jacob*, enfin des portraits pittoresquement costumés. Il vise à la couleur, aux effets pittoresques, à une exécution large et magistrale. Il est bien visible qu'il s'inspira de Rembrandt à la dernière période. Son *Ecce Homo*, à Dresde, de 1671, reproduit

---

1 S'il faut en croire les vers de J. Goeree (*Mengelpoëzie* II, bl. 172), c'était un joyeux compagnon qui avait le don de la parole. Goeree fit les vers suivants sur son portrait:

Dit 's Jan Piet de makelaar,
In de kunst een kakelaar,
In de kunst een Jan de Dooper;
Bij den duistren nacht een loper,
Die, rinkinker in zijn hart,
Leeft hier in het wit en zwart.

Voici Jean Pierre le courtier,
Dans l'art un beau parleur,
Dans l'art un Jean Baptiste.
Joyeux compagnon,
Aimant à se promener la nuit;
C'est par le noir et le blanc qu'il vit dans cette estampe.

Son œuvre de Rembrandt fit partie en 1791 du cabinet de Zanetti à Venise, de qui Denon l'acheta. Il formait trois volumes in folio, reliés en cuir de Maroc, et se composait de 428 pièces.

l'ordonnance de l'eau-forte de Rembrandt de 1656; c'est un de ses meilleurs ouvrages. Il y a de lui encore à Dresde un assez bon portrait d'un guerrier avec sa pertuisane, d'une couleur chaude.

Ordinairement les compositions de de Gelder sont trop vides, sa touche et son dessin trop lâchés. Le procédé l'occupe beaucoup.

Houbraken a conservé un curieux témoignage de lui. „Il avait, dit-il, un tas de toutes espèces d'habillements, d'oripeaux, d'armes, d'étoffes brodées, de voiles déchirés, comme les drapeaux conquis, dont les lambeaux décorent la Grande Salle au Binnenhof à la Haye; des souliers et des mules, et de tout cela les murs de son atelier étaient encombrés. Cela lui servit à orner ses figures et son mannequin. Il peignit non seulement avec son pinceau, mais aussi avec le pouce et les doigts. Quelquefois il pose la pâte avec son couteau à palette, par exemple s'il doit peindre des houppes ou des broderies et y figure le dessin de la broderie ou des houppes avec la hampe de son pinceau; il ne dédaigne aucune manière de faire, si elle lui peut servir et il est étonnant comme cela fait un bon effet à distance."

Il est bien curieux ce Houbraken, qui admire cela dans de Gelder, lors qu'il en fait un crime chez Rembrandt!

Cette description de la manière de faire du disciple nous révèle en même temps celle de Rembrandt, surtout dans ses derniers temps.

C'est ainsi que les dernières années du grand maître se passèrent dans le travail, l'étude et la contemplation des belles gravures, dans le commerce de ses amis et de sa famille. Nous avons vu qu'il s'était refait un ménage; une épouse et deux ou trois jeunes enfants charmèrent ses derniers jours. Son fils Titus avança en âge et

suivit la carrière des arts. L'inventaire de 1656 mentionne de lui une *étude de trois chiens d'après nature*, *une étude de lièvre* et une *figure de Marie*. Malheureusement aucune des œuvres de Titus ne nous apprend s'il avait du talent.

En juin 1665, Titus demanda et acquit sa majorité (veniam aetatis). Il avait vingt-quatre ans alors. Dans la requête, par laquelle il demanda l'appui du magistrat, il se nomme *bourgeois né* d'Amsterdam [1], (donc Rembrandt fut bourgeois), et dit que sa minorité l'entrave dans la gestion et la continuation de ses affaires et pourrait lui devenir encore plus nuisible; pourquoi, avec le consentement de son père, qui signa avec lui cette requête, veut-il demander sa majorité. Sur l'avis favorable du magistrat il s'adressa aux États de Hollande „afin de pouvoir faire ses propres affaires et gérer ses propres biens."

La requête au magistrat d'Amsterdam porte en dessous la déclaration d'Abraham Francen et de deux autres, se disant „bourgeois, amis et marchands dans cette ville, qui connaissent Titus et déclarent que ses connaissances et sa bonne conduite le rendent parfaitement capable de gérer ses affaires."

Il paraît de toutes ces expressions que Titus s'occupa du commerce, peut-être du commerce d'objets d'art [2].

En 1668 Titus, âgé de vingt-six ans, épousa sa cousine Magdalena van Loo, fille d'Albertus van Loo et de Cornelia van Uilenburg. Il alla demeurer sur le Singel, un des trois grands quais qui entourent le côté oriental de la ville, en face du marché aux pommes, dans une maison qui

---

1 Ingeboren burger.

2 Houbraken raconte que Titus se serait prêté à colporter les eaux-fortes de son père et il en tire un argument pour dénoncer encore la cupidité du peintre. Il se peut que cette tradition soit fondée, mais on se demande ce qu'un tel commerce pût avoir de déloyal?

portait pour emblême *la balance d'or*. Mais en septembre de cette même année, Rembrandt perdit ce dernier enfant de Saskia. En mars 1669, la veuve de Titus eut une fille, qui au baptême, où Rembrandt fut présent, reçut le nom de Titia. Sa mère ne survécut que peu de mois à sa naissance, car elle aussi mourut le 21 octobre 1669.

Mais Rembrandt ne vivait plus alors. Aux premiers jours d'octobre, l'homme, qui dans ses derniers portraits a l'air encore si robuste, s'éteignit, âgé seulement de soixante deux ans, laissant, ainsi que porte la notice mortuaire, deux enfants. Quels étaient ces enfants? Cornelia, l'enfant de Hendrickie Stoffels, y comptait-elle? Ou étaient-ce des enfants de Catharina van Wijck? Voilà ce qui reste encore incertain.

Le livre mortuaire de la Westerkerk porte ce simple récit de son enterrement:

„Mardi, 8 octobre 1669, Rembrant van Rijn, peintre, sur le Roozegraft, vis-à-vis le Doolhof. Laisse deux enfants." [1]

C'est ainsi que s'éteignit le plus grand artiste que la Hollande ait possédé et qui prend également rang parmi les plus illustres dans toute l'histoire de la peinture. Lorsque van Mander mourut à Amsterdam en 1607, on posa une couronne de lauriers sur la tête du défunt. Mais la fin de Rembrandt van Rijn fut simple comme sa vie; — comme celle de Vondel et de Spinoza.

---

1 Les frais mortuaires furent *f* 15. On a déduit de l'exiguité de cette somme que Rembrandt fut enterré dans la classe des pauvres. Il n'en est rien. Au contraire, *f* 15 était une somme assez forte; c'était seulement pour l'ouverture de la tombe et pour le carillon. M. v. d. Willigen a fait de fréquentes mentions de sommes pareilles, de *f* 10 à *f* 20.

XXXII.

OPINIONS DES CONTEMPORAINS SUR REMBRANDT.

Pour bien voir, il faut se placer à une certaine distance. De trop près, les détails souvent éparpillent ou gâtent l'ensemble. A une distance convenable les éléments se massent et le caractère entier se dessine avec plus de justesse. De là les jugements insuffisants des contemporains et les réhabilitations postérieures.

Rembrandt a partagé à cet égard le sort de presque tous les génies. Il a été aimé, admiré et suivi par ceux que l'amitié ou le talent avait rendus clairvoyants. Mais il a eu beaucoup de détracteurs, et certes peu de ses contemporains ont entrevu la place élevée à laquelle il pouvait prétendre.

Il nous est intéressant de savoir ce que ceux-ci pensaient de lui. J'ai toujours été étonné de ne trouver aucune trace de relations entre Rembrandt et Rubens. Ils étaient cependant bien proches par leur nationalité, par le sol et par leur profession. Lors des négociations entre la Belgique et la Hollande, en décembre 1632, Rubens resta quelques jours en Hollande. Rembrandt alors,

appelé à Amsterdam par la renommée, avait déjà fait le *Siméon*, la *Susanne*, la *leçon d'anatomie* et quantité de portraits. Il eût été naturel que Rubens, qui visita quelques ateliers, eût au moins remarqué ce talent naissant, comme il était arrivé à Durer à l'égard du jeune Lucas van Leyden.

Dans l'inventaire des tableaux de diverses écoles, laissés par Rubens, dans ses lettres, le nom de van Rijn ne se trouve pas. L'inventaire de Rembrandt mentionne plusieurs estampes d'après Rubens, même en épreuves de choix, avant la lettre.

Sandrart à fait mieux. Il nous a conservé une notice détaillée sur le maître hollandais. Après un long séjour en Italie, et retrouvant l'Allemagne en proie à la famine, la peste et la guerre, il se fixa avec son ménage à Amsterdam vers 1637 à 1638. Homme instruit et homme de talent, Sandrart fut bientôt lié avec tout ce que la capitale offrait d'artistes et d'écrivains.

L'IJ et les Naïades de l'Amstel
Le saluaient comme une illustration pour leur ville, [1]

ainsi Vondel chanta son arrivée. Il connut et fit les portraits de Bikker, Hooft, du docteur S. Coster, de Vossius, de Vondel, du professeur van Baerle, qui l'honora de vers latins, lui et ses œuvres. Vondel célébra par des pièces de poésie plusieurs de ses tableaux. Après la visite de Marie de Médicis en 1638, il peignit pour le *Doelen*, la compagnie de van Swieten entourant le buste de la reyne-mère. Lorsqu'après un séjour de plusieurs années il retourna en Bavière, il fut beaucoup regretté et Vondel exprima ainsi ses plaintes:

---

1 Het IJ en Amstels Vlietgodessen
Verwellekomden hem, 't verciersel van haar stadt.

Ma Muse est triste et maudit ton départ;
Hélas, qui donc sépare la belle poésie
Et la peinture, ces deux sœurs?
La main de fer du Duc s'est emparée d'Apelles;
Va Sandrart, va, qu'un ange t' accompagne
Et te conduise sauf au palais de Munich [1]

Sandrart, vivant dans le monde des arts et des lettres, d'environ 1637 à 1642 [2], a donc bien connu Rembrandt, et sa notice sur lui est une façon de le connaître si intéressante qu'il faut la reproduire ici en entier:

„Il est étonnant que l'éminent Rembrand van Rijn, quoique né à la campagne et d'un père qui était meunier, fut néanmoins élevé par la nature à une telle excellence dans l'art, que, par un zèle assidu et une inclination (sic) innée il parvint à une telle hauteur. Il fit son apprentissage à Amsterdam chez le célèbre Lassman et par son talent naturel, son zèle infatigable et son étude assidue, il ne lui manqua rien que de

---

1 . . . . . .
Alreede rijdt het hof uw komst van verre tegen,
Verwacht u met gedult, en wenkt u te gemoet;
Maer ach! mijn Zanggodin zit treurigh en verlegen,
Vervloekt uw henereis, en eet haer eigen bloet,
En klaeght: helaes! wie scheit de blijde poëzy,
En schoone schilderkunst, twee zusters zoet van aert?
. . . . . .
Wie keert dit zwaer verlies, met tranen en gebeden,
Nu 's Hertogs ijsre vuist Appelles heeft gevat.

Vaer hene, vaer Sandrart, een Engel u geleide,
Door 't bloedigh krijgsgevaer, en zette u in 't paleis
Te Munchen vroolijk op. —

2 Ce qu'il dit dans la biographie de G. Seghers, qu'il le vit en 1645 à *Amsterdam*, est évidemment une erreur; Amsterdam est mis ici pour *Anvers*. G. Seghers ne résida jamais à Amsterdam; dans cette biographie il est question plusieurs fois d'Anvers. Sandrart n'était donc pas à Amsterdam en 1645, ville qu'il doit avoir quittée avant que R. eût achevé la *Sortie des arquebusiers*, qu'il aurait sans cela assurément mentionnée.

n'avoir pas fréquenté l'Italie et autres lieux, où l'on apprend à connaître les antiques et la théorie de l'art; surtout parce-qu'il ne savait lire que tout simplement le hollandais et ne pouvait par conséquent s'aider que très peu des livres. Par cette raison il resta toujours dans sa coutume une fois prise, et n'eut aucun scrupule de combattre nos règles d'art, comme l'anatomie et la proportion des membres humains, la perspective et l'utilité des statues antiques, le dessin de Raphael et ses œuvres ingénieuses, et aussi les académies si nécessaires à notre profession; il ne craignit pas de s'y opposer, prétendant qu'on devait se soumettre à la seule nature et non à d'autres règles; c'est ainsi que, selon l'exigence d'une œuvre, il approuva la lumière ou l'ombre et les contours des choses, même si cela était en contradiction avec l'horizon, dès que son idée en était satisfaite et que c'était favorable à son sujet. Ainsi, les contours précis devant se trouver correctement à leur place, pour éviter cette difficulté, il les remplissait d'ombres noires et se contentait seulement de l'accord et de l'harmonie générale, en quoi il excella. Il ne savait pas seulement rendre à merveille la simplicité de la nature, mais aussi l'orner par des effets naturels, par le coloris et un relief vigoureux, surtout dans des figures à mi-corps ou de vieilles têtes, ou même dans de petits tableaux, des costumes pittoresques et autres curiosités. (Artigkeiten). Avec cela il a aussi gravé à l'eau-forte sur cuivre plusieurs et diverses choses, qu'il imprima lui-même et qui montrent bien qu'il fut un homme très zêlé et infatigable; de sorte que la fortune lui a donné beaucoup d'argent et que sa maison à Amsterdam était remplie d'élèves innombrables de bonne maison, dont chacun lui paya annuellement jusqu'à 100 florins, sans compter le parti qu'il tira des œuvres peintes et gravées par eux, ce qui revient à une somme de 2 mille à 2500 florins, outre ce qu'il amassa encore par son propre travail.

Il est certain que, s'il avait su s'arranger avec les gens et conduire ses affaires avec raison, il aurait agrandi considérablement sa richesse; car, quoiqu'il ne fût pas un dissipateur, néanmoins il n'a pas su du tout garder sa condition et ne fre-

quenta que des personnes de la bourgeoisie, ce qui a influencé aussi son travail [1].

Disons à sa louange qu'il a su rompre les couleurs d'une façon très ingénieuse et artistique, repeindre son panneau avec ces couleurs, représenter la simplicité vraie et vivante de la nature, toute l'harmonie de la vie, ouvrant ainsi les yeux de ceux, qui d'ordinaire sont plus peintres qu'artistes-peintres (mehr Färber als Mahler), en ce qu'ils posent les couleurs l'une à côté de l'autre, crûment et d'une façon criarde, de sorte qu'elles n'ont plus aucun rapport avec la nature, mais ressemblent aux paquets de couleurs dans les tiroirs de boutique ou aux toiles qui viennent du teinturier. En outre il fut aussi grand amateur de toutes sortes d'objets d'art, tableaux, dessins, gravures et toute espèce de curiosités singulières, dont il possédait une grande quantité. C'était un vrai *curieux* (*curios*) sur ce point; ce dont il fut aussi estimé et loué grandement par beaucoup de personnes.

Dans ses œuvres, notre peintre laissait voir peu de lumière, exepté à la place principale de son intention (seines intents), oú il assembla d'une manière ingénieuse la lumière et les ombres, avec une bonne entente des reflets, de manière que l'ombre fût pénétrée par la lumière avec beaucoup de jugement; son coloris était tout à fait brûlant (glühend) et en tout il avait un grand esprit. Dans la représentation de personnes âgées, de leur peau et de leur chevelure, il appliqua beaucoup de peine, de patience et de savoir, de façon

---

1 J'ai suivi le texte allemand qui est de 1675; voici les paroles de Sandrart: „Gewiss ists, dass, wann er mit den Leuten sich hätte wissen zu halten, und seine Sache vernünftig auszustellen, er seinen Reichtum noch merklich ergrössert haben würde; dann ob er schon kein Verschwender gewesen, hat er doch seinen Stand gar nicht wissen zu beobachten, und sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet, dannenhero er auch in seiner Arbeit verhindert gewesen."

Le texte latin, qui est de 1683 et pas de la main de Sandrart, dit: . . . . si ad digniores sese applicuisset, rebusque suis melius prospexisset . . . . . autoritati suae parum nimis consulebat, ad viliorum solummodo familiaritatem semper adspirans. — Cela n'est pas tout à fait la même chose; mais il faut s'en tenir au texte allemand, qui est l'original.

qu'elles avaient une grande réalité. Cependant il a peint peu de sujets tirés de la poésie antique, allégories (alludien) ou histoires curieuses, mais ordinairement des choses simples, qui n'exigaient pas beaucoup de réflexion et qui lui semblaient agréables et pittoresques, schilderachtige [sic] comme disent les Hollandais, mais qui néanmoins étaient pleines de traits piquants empruntés à la nature. Il est mort à Amsterdam et a laissé un fils qui a également, à ce qu'on dit, bien su son art".

Dans un autre endroit de son livre, Sandrart, parlant de la nécessité de ne pas employer des couleurs entières, mais de les rompre et de les mélanger, dit que ce sont surtout les Hollandais qui ont poussé cet art au plus haut degré, „c'est-à-dire comment il faut mêler et rompre les couleurs et leur ôter leur *crudezza* (sic). Il loue les peintres hollandais dans la dégradation des teintes par rapport à la perspective, ce que les Hollandais nomment, dit-il, *houding*.

Il ajoute:

„En ce point nous pouvons beaucoup apprendre de notre admirable Bamboccio et autres, surtout du *laborieux* (sic) et ingénieux Rembrandt, qui a fait des merveilles et observé la véritable harmonie."

Le second volume du grand ouvrage de Sandrart, l'*Académie teutonique*, porte la date 1675, et la mort de Rembrandt y est mentionnée. Les pages sur ce peintre sont donc écrites après ce décès. Cependant il est évident que Sandrart n'a pas connu ses grandes œuvres postérieures à 1640 et qu'il n'a pas connu Rembrandt tout entier. Sans cela il n'aurait pas dit qu'il ne fit que des choses bien simples, exigeant peu de réflexion et rarement des sujets empruntés à la poésie ou à l'histoire. Le jugement de Sandrart n'est donc pas complet, mais il est intéressant en maint endroit. Nous aurons à relever plus tard certaines

de ses expressions, pour le moment nous le laissons sans réplique. En passant nous ne pouvons cependant nous empêcher de sourire à des mots comme ceux à l'égard du refus de Rembrandt, de s'assujettir aux „règles", aux „antiques", aux „académies", aux „théories".

Quoiqu'il eût un œil favorable pour les qualités de la peinture hollandaise, et ce qu'il nomme „leur nouvelle manière de peindre", qu'il ne tarit pas en éloges sur Pieter de Laer, le Bamboche, Sandrart était académicien et trop imbu de „théories" pour que l'indépendance de Rembrandt ne l'eût pas choqué.

Lorque Sandrart reproche à Rembrandt de ne lire que le hollandais et de ne pouvoir s'instruire ainsi par les livres, il faut que nous entendions un autre témoin contemporain, Philip Angel [1], qui fut peintre et peut-être aussi marchand de tableaux à Haarlem et à Leiden, et dont on a une eau-forte datée 1637, dans le genre Rembrandt.

Dans son *Éloge de la peinture* il parle des connaissances historiques si nécessaires aux peintres et critique les fautes qu'ils commettent souvent; „on doit", dit-il, „consulter et étudier attentivement les vieux livres pour connaître l'histoire; c'est ainsi que firent les anciens et parmi les modernes le „très fameux Rembrant." Nous avons déjà vu le curieux passage de ce petit livre concernant le tableau de Rembrandt, *la noce de Samson*, où Angel loue le peintre pour ses études historiques et la profondeur de sa pensée, pour l'observation des coutumes, la variété des caractères, la vie des personnages. Je pense qu'aujourd'hui Ph. Angel aura facilement raison sur Sandrart.

---

1 Philip Angel fut en 1642 bourgeois à Haarlem, en 1643 secrétaire de la gilde de St. Luc, en 1644 il demeura à Leiden. Hoet mentionne une peinture, *un paysan avec des oiseaux*, par Ph. Angel, 1665.

Samuel van Hoogstraten n'était pas aussi dogmatique que Sandrart. „Si tu veux profiter de Rome", disait-il à son frère, „vas-y l'esprit mûri par l'art. Apprends d'abord à suivre la nature. Dans ta patrie même tu trouveras tant de beautés que ta vie sera trop courte pour les comprendre et les reproduire. Il est vrai, l'Italie est riche en superbes statues, mais à quoi cela te servira-t-il, si tu ne peux pas même rendre la nature ordinaire? Même en suivant les antiques on est souvent tombé dans l'hérésie."

Voilà des idées qui certes ne seraient pas désavouées par son maître. Aussi Hoogstraten apprécie-t-il l'art de Rembrandt. Il reconnaît comme un des mérites de Rembrandt, „d'avoir été toujours attentif aux affections de l'âme"; „Rembrandt, dit-il, a souvent bien compris la composition; il appliqua toute son étude au coloris et au modelé de la chair." Parlant du jour, de l'arrangement des ombres, de l'harmonie qui fait fondre les transitions des clairs et des ombres, il dit: „Rembrandt a poussé cet art au plus haut degré et était passé maître dans l'art de marier des couleurs harmonieuses." „Il est étonnant, dit-il, comme il a su rendre les lumières reflétées; on dirait que la science des jours à reflets était son véritable élément; cependant on eût pu désirer qu'il eût un peu mieux connu les règles théoriques de cet art (voilà le théoricien qui perce), car qui ne s'appuie que sur son coup-d'œil et sa soi-disant expérience, commet souvent des erreurs qui provoquent la dérision des rapins, sans parler des maîtres."

Ailleurs il exhorte les élèves à ne pas reproduire dans leurs études du nu, „des jambes ou mollets ou des corps défigurés par les jarretières et les robes serrées ainsi qu'on observe souvent chez les femmes." Le même reproche fut adressé à Rembrandt par Pels.

Nous trouvons chez lui encore quelques autres observa-

tions critiques sur des œuvres de Rembrandt. „Si nous élevons trop la lumière", dit-il, „nous serons insuffisants en bas; comme il arrive à ceux qui dans un effet de nuit ou de chandelle, mettent au premier plan un flambeau ou une chandelle et qui deviennent alors impuissants à donner assez de clarté au reste. Rembrant a rendu aussi bien que possible l'effet de la chandelle dans quelques estampes foncées, mais si on y couvre ces lumières, le reste est noir. Nous sommes habitués, si l'on nous fait voir quelque chose à la lumière, de la couvrir de la main, pour mieux discerner le reste."

Nous avons entendu son jugement sur la *sortie de la compagnie de Banning Cock.* Tout en se plaignant du défaut de la lumière, il y admire cependant „la composition, la pensée pittoresque, l'agencement élégant et la vigueur." Rappelons encore ici sa critique mal placée sur les deux chiens dans la *prédication de St. Jean*, et le mot de „esprit étroit du maître", qui malheureusement lui est tombé de la plume.

Hoogstraten a su apprécier quelques qualités de son maître, il est loin d'approfondir son génie. Lui aussi trouve que Rembrandt a trop peu de théorie et s'offense de ses libertés, ne voyant pas que les défauts de son maître étaient ceux d'un Shakspeare et d'un Michel-Ange.

Dans les œuvres des poètes de ce temps, nous rencontrons à profusion des vers ou de petites pièces de poésie, servant tantôt à célébrer ou à paraphraser quelque œuvre d'art, tantôt à illustrer quelque portrait. Ainsi surtout chez Jan Vos et chez Vondel, on trouve des douzaines de semblables poésies, en l'honneur de presque tous les artistes contemporains, plus ou moins en renom. Sans qu'il occupe une première place dans ces éloges, Rembrandt y est cependant aussi nommé. Jan Vos a fait sur le portrait

de Coppenol, par Rembrandt, des vers, où le peintre n'est point désigné; une autre fois, lors de la fête de St. Luc en 1654, nous l'avons entendu citer en premier lieu le nom de Rembrandt; la troisième fois que son nom se trouve sous sa plume, ce fut dans une pièce de poésie en l'honneur de quelques tableaux de la collection du sieur J. J. Hinloopen, échevin à Amsterdam. Là se trouvait le tableau de Rembrandt, *Aman chez Esther et Assuérus.* Ces vers cependant ne contiennent que quelques pensées sur le sujet et rien sur l'auteur.

Ce qu'on trouve chez Vondel en l'honneur de Rembrandt est moins encore que ce qui précède. Il a les plus grands éloges pour Lastman, qu'il nomme l'Apelles de son siècle et qu'il compare à Rubens; pour Sandrart, pour Flinck, Lievens, Rubens, Quellinus, Ph. Koninck et tant d'autres, et sa superbe tragédie *Joseph à Dothan*, est inspirée par un tableau de Pinas, mais sa langue, ordinairement si fleurie et si prodigue en termes flatteurs, est terne à l'égard de Rembrandt. Voici le beau portrait du ministre Anslo, et Vondel fait les vers suivants:

O Rembrant! peins nous la voix de Cornelis;
La partie visible de cet homme n'est pas la plus remarquable,
L'invisible nous ne la connaissons que par les oreilles;
Qui veut voir Anslo doit l'entendre. [1]

Si c'est un compliment pour le prédicateur, à l'égard du peintre c'est une pauvre idée que de lui demander de peindre sa voix! Et encore si Vondel avait eu quelque

---

1 Ay, Rembrant mael Kornelis stem,
Het zichtbre deel is 't minst van hem:
't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren.
Wie Anslo zien wil, moet hem hooren.

sentiment de la peinture, il aurait même pu observer comment ce peintre, sans pouvoir peindre des voix, savait exprimer à merveille la partie invisible, c'est-à-dire l'âme, les pensées d'un personnage.

Une autre fois, il s'agit du charmant portrait de la *mère de Six*. Quoique le nom du peintre n'y soit pas exprimé, je ne doute pas que ce quatrain et le suivant ne se rapportent aux deux portraits qu'on admire chez M. Six:

C'est ici qu'Anna paraît vivante,
Elle, qui donna le jour à Six. etc.

Vondel ne nomme pas même l'auteur de cette belle œuvre. Quant au magnifique portrait de Six, voici ce qu'il en dit:

Tel on nous peint Jean Six, dans la fleur de son âge,
. . . . . .
Or la couleur s'en va, la vertu reste.

Ainsi *l'on* peint! On! En vérité, il n'en est que peu qui peignent ainsi! Si jamais nom de peintre eût dû être célébré en grandes lettres, cela aurait été pour ce chef-d'œuvre. Et le poète ne sait en dire que: „la couleur s'en va, la vertu reste." C'est le contraire qui est arrivé. Le poète, que je révère d'ailleurs, est bien malheureux ici dans ses compliments équivoques.

Voilà tout ce que Vondel sait dire sur van Rijn!

Quel dommage que ces deux esprits ne se soient pas rencontrés et aimés. Imaginez Rembrandt illustrant les tragédies de Vondel, le *Joseph*, le *Gysbrecht*, le *Lucifer*, de la même pointe qui traça de si profondes images. C'étaient des sujets plus dignes de lui que la tragédie de Six, *l'Éloge de la navigation* de Herckmans et la *Piedra gloriosa* de Menasseh.

Je n'ai trouvé nulle trace de relations personnelles entre les deux plus grands artistes dont s'honora cette belle période de notre histoire. Dans l'œuvre de Rembrandt, non plus aucun portrait de Vondel [1]. Qui sait si, le peintre lui ayant rendu cet hommage, peut-être le vieux Joost n'eût eu un peu plus de chaleur à son égard? Asselijn disait aux peintres, à la fête de St. Luc, à propos de Vondel

Si votre pinceau le fait vivre sur la toile,
Vous retrouvez vos éloges dans son livre [2]

Vondel était présent alors et je ne pense pas que Asselijn ait eu une intention malicieuse dans ces vers; mais pour nous ils contiennent une pointe assez piquante. En effet, Lievens et Ph. Koninck et Sandrart, Flinck et Quellinus, en retour de leurs portraits du poète, se sont vus admettre dans le Walhalla de ses Éloges.

Ce qui est encore étrange, c'est qu'ils avaient des amis communs et que cela ne les ait pas rapprochés. Vondel a connu Lastman, il est intime avec Lievens, Koninck, Flinck, Six. Ainsi l'occasion ne faisant pas défaut, il faut une raison positive d'éloignement.

On ignore s'il y en eut de personnelle. Mais j'en ai trouvé une autre dans le fait que Vondel ne se connaissait aucunement en peinture. Dans aucun des vers en l'honneur d'artistes, il ne révèle un sentiment artistique du sujet; toutes ne sont que paraphrases et jeux d'esprit ou éloges sur les personnages représentés. La plus haute idée qu'il se forme de la peinture, c'est de „surpasser la nature", de la faire

---

1 Le dessin représentant un vieillard, nommé Vondel, actuellement dans la collection de M. J. de Vos, ne ressemble aucunement à ce poète.

2 Doet u penceel hem herleven op doeck,
Gij vindt u eerdichten weêr in zijn boeck.

„pâlir", de lui „ravir la couronne", il ne comprend donc que le trompe-l'œil. Il ne savait pas dessiner lui-même, ainsi que j'en ai vu une preuve curieuse sur un manuscrit de sa tragédie *Les frères*, où il a tenté de figurer un chandelier et une arche.

De là le sujet lui est tout et il juge en littérateur, non en artiste. Pour lui la manière claire et délicate avait bien plus de charmes; la touche merveilleuse, les hardiesses de la brosse, la profondeur, et tout ce qui constitue le véritable élément artistique surpassait son savoir. Enfin son esprit était discipliné; même avec son talent extraordinaire il ne lui serait jamais venu à l'idée de s'écarter de la forme, alors réputée classique. Il a un profond respect pour Apollon et les Muses; „sans cela, dit-il, l'esprit, quelque grand qu'il soit, erre comme un cheval sans frein."

Il ne démentit pas non plus son origine et conserva un faible pour les Flamands. Aussi Rubens est pour lui le premier peintre, „la gloire des pinceaux de notre siècle", comme il dit en 1639 dans la dédicace de sa tragédie *Les frères*, dans laquelle il décrit avec complaisance le tableau „sublime et royal", où ce peintre représenta le roi David faisant mettre à mort les descendants de Saül.

Vondel aimait les formes traditionnelles. Dans un âge avancé, il passa au catholicisme. Il dut avoir plus de sympathie pour l'art traditionnel que pour celui de Rembrandt, dont les idées étaient trop indépendantes.

Voilà comment Vondel resta complètement étranger aux œuvres de son génial compatriote. Mais il y a plus. Je crois apercevoir même quelques traces de mauvaise humeur contre lui. Flinck, voilà un homme pour Vondel; homme de talent, mais d'un esprit réglé et qui respecta certaines bornes. Lorsque Flinck se remaria en 1656, Vondel chanta ses secondes noces et trouva moyen se décocher le trait suivant:

Qui sait donner dans la peinture
A chaque objet sa forme et sa valeur,
Garde le mieux les règles de son art,
Ni veut changer les lois de la nature.
C'est Flinck dont la CLARTÉ nous sert d'avis,
Suivant la vie et la réalité.

L'allusion ne peut laisser aucun doute, surtout si on le rapproche d'un autre poème, en l'honneur d'un tableau de Philip Koninck, représentant une Vénus dormante:

Parlant de la relation des clairs et des ombres, il ajoute:

Mais la peinture aussi a ses fils des ténèbres,
Comme un hibou aimant la nuit.
Qui suit le vrai, n'admet pas des ombres factices,
Ni des fantômes et du noir.
Tel Koninck peint la vie et la nature claire.

Ici l'allusion est plus vive encore. Mais ce n'est pas seulement Vondel qui ne comprit rien aux œuvres de Rembrandt. L'école entière, toute la compagnie du château de Muiden, Hooft, Baek, van Baerle, Plemp, Reael et tant d'autres n'ont laissé de traces qu'ils aient compris le peintre.

Tout cela est significatif. C'était d'ailleurs dans le goût du temps. Tous ces beaux esprits tendent constamment à certaine tournure dans la forme, à certain maniérisme qui ne permet pas de dire les choses simplement et bonnement, et bien que classiques au point de réciter une ode d'Horace sur la torture, ils oublient la sobriété, le naturel des vrais classiques. L'art de Rembrandt était dans ses allures fières, ses vues indépendantes, en contradiction trop marquée avec les tendances littéraires de cette époque.

Son audace à puiser les règles de son art dans son propre génie leur a brouillé à tous le jugement. Voici un poète de troisième ordre, le fondateur du collège poétique *Nil volentibus arduum*, d'où sortirent tant de pauvres imi-

tations de la scène française, Andries Pels, qui en dépit de son talent, étrangla sa propre muse avec les freins académiques.

Dans un poème de *l'Usage et l'Abus du théâtre* (1681), nous trouvons les vers suivants, qui sont d'un intérêt piquant pour notre sujet :

Vous vous trompez fort, vous qui voulez quitter les voies tracées,
Qui voulez, en désespérés, choisir un chemin plus périlleux,
Et, contents de louanges passagères, faire comme
Le grand Rembrand, qui, voyant qu'il ne put égaler
Le Titien, van Dyck, ni Michel-Ange,
Aima mieux s'égarer d'une manière éclatante
Pour être le premier hérétique dans l'art,
Et pour perdre dans ses filets plus d'un novice,
Plutôt que de se fortifier en suivant ceux qui ont plus d'expérience,
Et de soumettre son pinceau célèbre au règles.
Lui qui, bien qu'il ne le cédât à aucun de ces maîtres
Dans l'ensemble, ni dans la force du coloris,
Lorsqu'il devait peindre une femme nue
Ne choisit pas pour modéle une Vénus grecque,
Mais une blanchisseuse ou une grosse ouvrière dans une grange;
Nommant sa faute, „imitation de la nature,"
Et tenant le reste pour vains ornements. Oui! des seins flasques,
Des mains défaites, voir même les plis du corsage
Autour des reins et ceux des jarretières sur la jambe,
Il copia tout, afin que la nature fût satisfaite;
C'est-à-dire *sa* nature, qui ne se soucia des régles,
Ni de raison, et qui n'admit
Aucune proportion dans les membres humains;
Qui n'observa pas la perspective, ni la distance,
Et ne prit ses mesures qu'à l'œil et sans le secours de l'art.
Qui par toute la ville, sur les ponts et aux coins des rues,
Sur le Marché Nouveau et celui du Nord fureta avec diligence
Des cuirasses, des morions, des poignards javanais, des fourrures,
Et des collerettes passées de mode, qu'il trouvait pittoresques;

Oripeaux dont il affubla le Romain Scipion,
Ou la noble figure de Cyrus.
Et cependant, quoiqu'il fit son profit
De ce qui des quatre parties du monde vint ici,
Il fut insuffisant dans la distinction des parures,
Et dans l'art de costumer ses figures.
Quel dommage pour l'art, qu'une main aussi habile
Ne se soit pas mieux servie de ses talents naturels!
Qui l'aurait surpassé dans la peinture?
Mais hélas! Plus l'esprit est élevé, plus il se perdra,
S'il ne se tient aux règles, à un terrain sûr et fixe,
Mais s'il prétend tout savoir de soi même!

On voit qu'ils sont tous d'accord que Rembrandt est un grand hérétique, doué de talent il est vrai et jouissant de quelque renommée, mais un homme qui osait avoir des règles à lui et qui surtout ne se souciait ni des antiques, ni de Raphael, ni des académies.

Il y avait cependant parmi ces littérateurs un homme, appartenant à l'école de Vondel, qui avait des opinions plus justes sur le peintre, — Jeremias de Decker. J'ai déjà mentionné son joli sonnet sur le *Christ en Jardinier*, peint par celui qu'il nomme *son ami*.

Voici un poème qu'il lui adressa lorsqu'il eut peint son portrait :

Je n'ai pas la prétention d'Alexandre,
  Mais je suis bien flatté de me voir représenter
Par l'Apelles de notre temps,
  Et cela non pour le gain
Mais seulement par amitié
  Et par amour pour les Muses.
Oh! que je désirerais maintenant te récompenser
  Par mon art, et que ne puis-je
Te tracer sur le papier d'une main aussi magistrale
  Que celle qui me figura sur le bois.

Cela ne retracerait pas tes traits, seigneur Rembrandt,
Mais ton esprit cultivé
Et ton art ingénieux, que je voudrais montrer
A tous les yeux, en dépit de l'envie,
Cette bête infâme!
Mais ajouter par mes rimes quelque gloire
A ton nom célèbre,
Ce serait porter de l'eau à la mer
Et du sable à la plage!
Ainsi qu'un vin excellent n'a pas besoin de couronne,
Ton pinceau exquis n'a pas besoin de flatteries.
Ce pinceau vaillant n'a pas à demander de louanges à personne,
Il est célèbre par lui-même,
Et il a porté la gloire du maître
Aussi loin que voguent les vaisseaux de la libre Hollande.
Sa gloire, volant par dessus les Alpes
Jusque dans Rome,
Fait s'extasier même l'Italie,
Et peut se tenir à côté de Raphael et d'Angelo.
Ma plume ne saurait donc, van Rijn,
Ajouter rien à ta renommée
Et je ne puis t'offrir
Que l'assurance que je me sens par ton art
Obligé à l'infini.

Il est ici quelques mots qui acquièrent plus d'importance par les jugements précédents. Ce n'est pas sans intention que Decker veut „à tous les yeux montrer *l'esprit cultivé*", le „*talent ingénieux*" de Rembrandt „en *dépit de l'envie*", et c'est dans cette même intention qu'il dit que son pinceau peut aller de pair avec Raphael et les Italiens.

Rembrandt n'a pas joui de grandes distinctions publiques et officielles. La légende qui brode, mais sur une trame de vérité, n'a pas raconté de lui qu'un empereur eût ra-

massé ses pinceaux. Les régents d'Amsterdam paraissent l'avoir peu remarqué. Quand la ville reçut la visite de Marie de Médicis, de Marie d'Angleterre, de princes et d'électeurs, van Rijn fut laissé de côté. Alors les quatre bourgmestres, assis à leur table et recevant le message de l'arrivée de la reyne-mère, se font pourtraire par Théodoor de Keyser; alors Moyaert peint les grandes décorations allégoriques et Honthorst et Sandrart les portraits de Marie, et Nolpe avec Martsen de Jonge, Savry et de Vlieger composent les illustrations de la description des fêtes par Barlaeus. Quand on fête la paix de Westphalie, van der Helst et Flinck font les grandes toiles commémoratives. Lorsqu'on décore le nouvel hôtel de ville, „la huitième merveille du monde", ce sont Lievens, Bol, Backer, Flinck qui ont l'honneur d'associer leurs noms au chef-d'œuvre de Jacob van Campen et d'Artus Quellinus.

Ceux qui choisissent van Rijn ce sont les chirurgiens, les syndics de la halle aux draps, corporations particulières et les arquebusiers de Banning Cock.

Enfin les artistes.

Dès que van Rijn apparut il fut fort remarqué, bientôt suivi et admiré. Les commandes affluèrent, les élèves le cherchèrent. „Il fut un temps, dit Houbraken, où la manière de van Rijn fut généralement louée, de sorte que si l'on voulait plaire, tout devait suivre ses traces. Mais Flinck a eu depuis beaucoup de peine et d'étude pour se défaire de cette manière, puisque déjà avant la mort de Rembrandt les yeux étaient ouverts, surtout à la suite des tableaux italiens que les véritables connaisseurs importaient, et lorsque la manière claire de peindre reprenait son empire. L'art de Rembrandt eut le succès de ce qui est nouveau; c'était une mode; sous peine de ne pas vendre

leurs ouvrages, les artistes durent s'habituer à sa manière de peindre, même quand leur propre manière était de beaucoup meilleure" [1].

C'est l'explication de Houbraken et elle a sa part de vérité. Mais il oublie la véritable raison, il ignore que c'est la supériorité de Rembrandt qui les dominait tous, même *invitos*. Non seulement les élèves qu'il avait formés devenaient des artistes renommés — Lievens, Flinck, Bol, Eeckhout, Bakker, Hoogstraten — et faisaient ainsi la propagande de ses idées; mais en dehors même de ses amis et sectateurs son influence fut immense. Benjamin Cuyp, Metsu, Verbeek, Breenberg, Verelst, sont encore visiblement inspirés par lui. Il n'est jusqu'à des maîtres accomplis, tels qu'Albert Cuyp, Aldert van Everdingen, Aart van der Neer, Jacob van Ruysdael, Adriaan van Ostade et Philip Wouwerman, qui à leurs heures montrent la profonde impression que le sentiment artistique de van Rijn exerça sur ses contemporains. Son exemple encore les engagea tous à traduire leurs vives émotions par l'eau-forte.

Mais peu à peu il se fit une réaction. Elle venait du dehors, par l'influence du goût italien.

Dès le milieu du 16me siècle, les pélerinages vers la terre sacrée des arts n'avaient pas cessé et tout artiste n'avait pas de rêve plus cher que l'Italie, l'Italie! Entre 1640 et 1650 une nouvelle génération d'artistes revenait de ces contrées: J. Both, Berchem, Asselijn, Dujardin, van Campen, etc. et les jeunes ne cessaient d'y aller.

Avec eux les idées, le goût italien s'implantaient chez nous de nouveau. Ces artistes apportaient des cartons pleins d'études d'après les vues de Rome, les statues et les tableaux italiens; les marchands importaient ces tableaux mêmes. Gérard Uilenburg, le cousin de Rembrandt, avait une galerie

1 Houbraken, 3, 206.

de tableaux italiens à vendre. Les toiles des grands maîtres italiens commençaient à orner tous les cabinets d'amateurs. Flinck en avait, avec des statues, des moulages d'après les antiques; Jan Six, plus tard Pieter et Willem Six, Hinloopen et d'autres en avaient. Berchem, Ostade etc. possédaient des collections de dessins des maîtres italiens. Ce que la Hollande contenait alors de tableaux et de dessins italiens est incroyable.

En architecture, l'influence de Palladio, Serlio, Scamozzi se fit toujours sentir.

Dans la littérature c'était la même chose. Les poètes italiens furent traduits et imités.

Ce goût pour l'Italie alla de pair avec celui pour l'antiquité. Dès la renaissance du 16me siècle, l'antiquité n'avait cessé d'être la source où allait se retremper tout ce qui chez nous aimait la culture de l'esprit. Cela durait depuis plus d'un siècle déjà; le 17me siècle continua ce qu'avait fait le 16me. L'étude de l'histoire, des lettres, de la mythologie, de l'art antiques faisait des progrès incessants et popularisa les résultats de ses recherches. Des pierres gravées, des médailles, des reliefs, des moulages d'après les statues célèbres, furent partout connus.

Toutes ces études de l'antiquité et de la renaissance italienne ont élargi et cultivé le goût, et si je me suis permis quelquefois à l'égard d'elles une expression satirique, il ne faut pas qu'on s'y méprenne. Je ne m'en suis pris qu'à un usage mal à propos et souvent fait sans discernement, et à ceux qui invoquaient à tort et à travers les antiques mal compris et les Italiens même de la décadence contre la peinture de Rembrandt [1].

---

1 C'est encore à ces fortes études de l'art et des lettres de l'antiquité qu'est dû l'inappréciable avantage que tout retour aux idées et aux formes du moyen-âge ait été jusqu'à ce jour impossible.

Observons encore un autre évènement. Après un temps de création vigoureuse, on peut souvent remarquer un temps de réflexion; alors l'observation et la critique se redressent. Dans la littérature, les Pels et les Tengnagel viennent après les Vondel. Ce temps était venu aussi pour l'art dans la seconde moitié de la vie de Rembrandt. On a vu dans le livre de Hoogstraten comment on en était alors aux théories, aux spéculations sur l'art; les jeunes élèves posaient des questions et tenaient des débats. Rembrandt lui-même discute avec eux sur des questions d'art. On n'a jamais entendu cela de Lievens, de Bol, de Flinck. C'est une autre génération qui apporta d'autres idées. Un esprit littéraire et scientifique se fit jour dans les jeunes artistes. Verdoel, Dullaert, Hoogstraten, Angel maniaient la plume et le pinceau. On lisait Sandrart, Durer, Vignola, Serlio, Danckerts, Cesar Ripa. Angel connaissait les écrits italiens de Léon Baptiste Alberti [1]. On discuta sur les antiques, sur le style, sur les théories, sur les manières claire et brune; les camps se partagèrent, surtout sur ce dernier sujet. Flinck quitta le camp de Rembrandt, Bol modifia son style, Van Dijck avait de nombreux partisans. Jan de Baen, quittant vers 1651 l'atelier de Backer, hésita sur le parti à prendre; comme Hercule il devait choisir entre van Dijck et Rembrandt; „il choisit le premier, parce que sa manière était plus durable." [2]

Voilà les idées nouvelles dont l'influence prit essor après la seconde moitié du siècle et trouva un écho dans la jeune Hollande. Sans aucun doute ce mouvement était excellent, seulement sa force créatrice n'alla pas de pair

---

1 Quelquefois ces notions laissaient à désirer; par exemple Angel, citant quelques auteurs, nomme après Jan Orlers, Jan Blichus (Jamblichus)!

2 Houbraken.

avec ses connaissances, et son opposition à la liberté de la peinture hollandaise portait à faux.

C'est dans ces temps que la *sortie des arquebusiers*, peinture déjà si hardie, avait été suivie par les œuvres de 1650 à 1656, le *Jacob*, le *St. Jean*, le *Six*, les *Syndics* etc.

On aimait alors la peinture délicate et comme on disait „noble", une touche fondue et brillante; on exigea du „style." Et Rembrandt, à mesure que le flot s'avança, entraîné par son génie, donnait des coups de brosse et de hampe toujours plus hardis. Un sourire peut avoir plié sa bouche à l'idée de la consternation des Pels, quand il brossa les *Syndics* ou la *fiancée* du musée v. d. Hoop, ou la *famille* de Brunswick. Mais il n'a pas exagéré par contre-coup. Au contraire, dans toutes circonstances il fut maître; sa grande force c'était la liberté et avec son imagination toujours audacieuse, ses allures toujours plus hardies il s'est élevé dans sa conception de la nature jusqu'aux phases les plus hautes du beau et du sublime. Mais toujours il tient encore les rênes des coursiers fougueux.

Il n'y a pas lieu de s'étonner que chacun n'eût pu le suivre sur ces hauteurs.

Rembrandt était un homme taillé d'un seul bloc; il avait les aspérités du génie. C'était un esprit original et indépendant; il n'avait pas visité l'Italie, il avait sa théorie, sa longue pratique à lui. Mais on le comprenait mal. On pensait qu'il était l'opposition incarnée des nouvelles idées. Cela n'était vrai qu'à moitié. En vérité il les partageait en bonne partie, seulement il était encore plus radical que ces novateurs. Il n'était pas *contre* ces idées, il était *au-dessus*. Lui, ennemi de la science de l'art, de la théorie? Et nous avons vu quels discours se tenaient dans son atelier avec le maître lui-même; il possédait des col-

lections sans exemple. Lui, exclusif? Et il consultait l'art de *toutes* périodes, dont il connaissait et achetait les produits à des prix fous; il avait des livres d'architecture, de costumes, d'antiquités. Lui, contre les Italiens? Et il possédait leurs tableaux et leurs gravures et donna sa plus belle estampe pour une feuille de Marc Antoine, tandis que plusieurs de ses œuvres démontrent assez comment il admirait les Italiens. Lui, ennemi des antiques? Et il possédait des moulages de la statuaire grecque et romaine, des estampes d'architecture romaine et il avait dessiné lui-même un cahier d'études d'après l'antique [1]. Il les aimait aussi véritablement que les plus fervents, mais il avait pénétré bien plus avant dans leur sentiment. Quand des critiques incompétents le taquinaient avec leurs antiques, alors il prenait de l'humeur et disait: „allons donc, taisez vous", et montrant ses oripeaux — „voilà mes antiques!" Et on prenait cette boutade sarcastique à la lettre et on s'indignait d'une belle colère contre le Vandale, l'hérétique, l'ignorant!

Malgré la durable sympathie de quelques esprits, le schisme entre l'art de Rembrandt et le goût du public devait nécessairement se produire.

Le joli, le poli, une beauté disciplinée et ordinaire ont de tout temps été bien plus populaires que la beauté d'un ordre plus élevé, et surtout que le sublime.

Une trentaine d'années après sa mort, Gérard de Lairesse [2], artiste académique et théoriste, s'exprima en ces termes au sujet de Rembrandt: „que voulant peindre moelleux, il ne fit que du pourri; que son esprit se fixa tou-

---

1 De même que Rubens, qui amassait avec amour des collections de bronzes, de médailles, de gemmes, de statues antiques.

2 Il avait 29 ans lorsque Rembrandt mourut; donc il l'a bien vu et connu, puisqu'il demeurait aussi à Amsterdam. La 1re édition du *Groot Schilderboek* de Lairesse parut en 1714.

jours sur le côté bourgeois; qu'il ne fallait pas peindre dans une couleur jaune ou rousse ainsi que Rembrandt, Lievens et autres, qui mettent tant de chaleur dans les ombres, qu'elles paraissent embrasées; ni faire à la Rembrandt ou à la Lievens, de façon que les couleurs découlent de la toile comme de la boue." Cependant il avoue, que pour voir „un coloris vigoureux, on n'a pas besoin d'aller chez les Italiens, Rembrandt ne le cédant pas au Titien en cela. La peinture de Rembrandt n'est pas absolument mauvaise, dit-il, surtout parce qu'il est si naturel et si puissant. Mais l'on voit bien que son exemple n'est suivi que de quelques uns, qui, à la fin, sont tombés avec leur exemple. Cependant il s'en trouve qui assurent qu'il fût maître de tout ce que l'art peut réaliser et qu'il a surpassé les plus célèbres, dans l'imitation de la nature, la vigueur du coloris, la beauté des lumières, les charmes de l'harmonie et par ses idées sublimes et extraordinaires. Je suis d'un autre avis, quoique je ne veuille pas dissimuler qu'auparavant j'ai eu un penchant pour cette peinture; mais j'ai abjuré mon erreur et sa façon de peindre, qui n'est basée que sur de chimériques fantômes."

Ainsi l'enseignait au commencement du 18me siècle le fameux docteur d'art! Et les laïques ne partageaient que trop ces opinions! A cette même époque, de Geest, petit-fils de Wijbrand de Geest, le beau-frère de Rembrandt, parlant de van Rijn, écrit: „tout véritable connaisseur peut voir comment ce peintre audacieux a fait de la peinture superbe et puissante, et cependant nous avons pu remarquer, il y a quelqne temps, comment l'ignorance a malmené ses peintures célèbres, lorsqu'on vendait pour six sous un portrait de Rembrandt, ainsi que des témoins véridiques peuvent l'affirmer. Cependant peu après, la même chose fut vendue pour 11 florins et à présent on donne

déjà quelques centaines de florins pour ce rude tableau. C'est de la sorte que cet homme célèbre a été traité après sa mort. Il fallait que tout fût joli et clair, afin de plaire."

Mais déjà la renommée avait porté son nom par toute l'Europe. Campo Weyerman écrit, „qu'au commencement du 18me siècle plusieurs tableaux de Rembrandt furent achetés à grands prix pour la France et l'Italie et qu'un portrait de lui-même, plus puissant qu'un van Dijck et un Rubens, et qui avait orné le cabinet de Jan van Beuningen, fut acquis alors pour le grand-duc de Toscane à Florence."

Les contemporains — voilà la conclusion — n'ont pas laissé Rembrandt se reposer sur ses lauriers; ils lui ont largement versé des deux vases qu'apporte la Renommée, l'amer et le doux. Rembrandt van Rijn vivait au milieu d'une nation qui glorifiait l'art national, quoique l'enthousiasme général pour l'art se trouvât dans la république des Provinces Unies à un autre degré de latitude qu'à Athènes, Florence ou Rome. Chaudement applaudi, aussi longtemps qu'il resta dans certaines limites, il vit l'admiration se diminuer non pas en profondeur mais en étendue, à mesure que son vol monta plus haut et devint plus audacieux. Bientôt à côté d'elle surgit la désaprobation et la méconnaissance. Mais ce ne sont que les forts qui engendrent une telle opposition. Et malgré qu'il ne tînt aucune place officielle et se fût plutôt retiré dans une neutre indépendance, la supériorité de son génie s'est soutenue pendant quarante ans. Un tel éclat balance les ombres que nous avons remarquées.

XXXIII.

L'HOMME.

L'admiration pour l'artiste que nous étudions nous invite à connaître en lui l'homme et son caractère. Cela complétera la connaissance de son talent et nous donnera la clef des sentiments qu'il inspira à ses contemporains. En effet les remarques qu'il s'attira s'expliquent déjà par son talent, qui ne pouvait être populaire et dont la fierté, l'originalité, l'indépendance absolue, surtout dans la seconde partie de sa carrière, ne pouvaient plaire qu'au petit nombre. Elle s'explique encore davantage à mon avis par le caractère de l'homme.

Issu de la bourgeoisie et d'une famille qui avait de l'aisance, il reçut une éducation non pas lettrée, mais qui lui fournit les éléments nécessaires à son développement. Dans son inventaire on ne rencontre pas beaucoup de livres — une vieille bible, un Flave Josèphe (en allemand), le livre des Proportions par Alb. Dürer, la Médée de Six, sont les seuls ouvrages nommés. De plus il s'y trouvait un paquet de quinze volumes. L'on voit de suite que son éducation ne se fit pas par les livres; elle se fit par les images, „les livres des laïques", et il avait l'esprit meublé de connaissances universelles en fait d'art et d'archéologie, puisées dans ses collections inépuisables. Ses œuvres démontrent un fin observateur, un penseur profond. Il n'a pu être

un homme grossier, commun, insignifiant. Par son alliance avec une jeune femme de bonne maison, par ses relations avec Sylvius, Coypal, les Ulenburgh, avec Tulp, Huygens, Uyttenboogaerd, Six, il vit s'ouvrir pour lui une société cultivée. Son admission dans une famille comme celle des Ulenburgh et de Sylvius met hors de doute son honnêteté. Ses relations avec Anslo, Menasseh, son amitié avec de Decker, plus tard avec un homme instruit comme Heyblocq, font présumer en lui un esprit distingué. Sa vie était réglée et se passait au sein de sa famille. Parmi les anecdotes on n'en trouve aucune qui représente van Rijn comme un homme vil ou bas ou adonné à l'ivrognerie. Houbraken n'aurait pas manqué de nous conter qu'il se „saoulait tous les jours", comme il l'a dit de Hals, s'il y eût eu l'ombre de vérité à ce sujet. Sandrart dit expressément qu'il n'a pas été un dissipateur. Quant au cabaret, aux joyeuses assemblées des artistes, — dont plusieurs étaient grands adorateurs de Bacchus en ce temps, — l'on n'a pas dit que Rembrandt les fréquentât. Houbraken assure positivement le contraire. Je pense que Rembrandt ne s'associa pas à eux et j'y vois une des raisons qui le rendirent peu populaire. On pouvait y trouver une marque de hauteur ou de prétention. Et pourtant comme il était peu prétentieux! Dans ses lettres à Huygens, il se montre simple, modeste sans bassesse, plein de franchise. On l'a dit avare. Ses collections dénotent un avare peu ordinaire. Mais l'incrimination tombe devant d'autres faits. Les lettres à Huygens font voir qu'il laissait au bon vouloir du prince de déterminer le prix de ses tableaux. Une autre fois il fait cadeau d'un portrait peint à de Decker; il fit cela plusieurs fois, car on ne peut présumer que Coppenol, Flinck, Berchem, Krul et d'autres lui aient payés leurs portraits. Certainement le temps et la peine

qu'il donna aux portraits à l'eau-forte ne lui furent pas payés. De ses eaux-fortes il n'y en a que deux qui portent des adresses et ont été par conséquent mises dans le commerce. Pour le reste, il est incertain si elles furent destinées à faire des cadeaux ou des échanges, comme dans le cas de la *pièce de cent florins*, ou bien si le peintre les vendit [1].

Si l'on désire un trait de noble désintéressement, qu'on se rappelle sa manière d'agir envers Roghman. Jan Griffier, „familier dans les ateliers des meilleurs peintres, A. van de Velde, Ruysdael, Lingelbach, Rembrandt", et qui étudia chez Roghman, désira vivement avoir l'enseignement de Rembrandt. Il le sollicita, mais celui-ci le refusa, disant: „que Roghman et lui étaient trop bons amis pour lui enlever ses élèves" [2]. Comme Griffier est né en 1656, ceci dut se passer dans les dernières années de la vie de Rembrandt.

Baldinucci, qui sur certains points paraît avoir eu de bonne source des renseignements sur Rembrandt, asserte qu'il était toujours disposé à prêter ses vieux costumes aux peintres qui en avaient besoin. On sait d'ailleurs que comme Michel-Ange il leur prodiguait ses sujets. Josi raconte comme preuve de son hospitalité, que Rembrandt recueillit chez lui Brouwer, lorsqu'il s'enfuit à Amsterdam. Le fait n'est pas prouvé, mais il résulte de l'anecdote qu'on l'en tenait capable.

---

1 Houbraken raconte qu'il ne fit tant de changements dans ses estampes que dans le but d'en tirer plus de profit, et qu'il les fit vendre par son fils Titus. La première remarque est fort niaise pour un artiste, qui aurait dû savoir que cela se pratique presque toujours avec l'eau-forte, que d'ailleurs cette manière d'agir était toute artistique et non pas mercantile.

Au sujet de la vente par Titus, voir la note pag. 320.

2 Houbraken, III, 358.

Les pièces authentiques fournissent encore maints témoignages de son caractère généreux. La liquidation d'un héritage est une pierre de touche pour le caractère. Dans celle de la mère de Rembrandt nous ne voyons de la part de ce dernier que loyauté et désintéressement. En face de la mort, Saskia déclare dans son testament, stipulant en faveur de son mari, qu'elle le décharge de toute caution, „qu'elle a une foi entière que son mari agira en homme consciencieux."

Tout cela met en évidence la noblesse et la générosité de ses sentiments. On ne pourrait lui reprocher que l'insouciance à l'égard de l'argent.

Pour sa vie, elle était fort simple. Souvent, (apparamment après la mort de Saske) quand il était bien en train de travailler, il ne fit à son chevalet qu'un repas fort sobre [1]. Ses jours se passèrent dans l'étude et le travail, comme en atteste l'énorme quantité de ses œuvres, toutes exécutées de sa main. Il aimait à voir ses amis intimes et des personnes dont la conversation fût instructive. Mais il n'était pas homme du monde. Ennemi de tout éclat et d'une gloire banale, il n'a pas cherché la faveur des grands. Il préféra la société bourgeoise.

Quand on a vécu des années dans un commerce intime avec ses œuvres, on en reçoit l'impression que Rembrandt fut un homme très simple, très vrai, sérieux, indépendant dans ses opinions, peu capable de les cacher, les émettant au contraire souvent d'une manière assez brusque; un esprit très délicat, mais sans le vernis du monde élégant.

La société des beaux esprits, qui se donnèrent rendez-vous

---

1 Houbraken dit qu'alors il ne prenait qu'un morceau de pain et de fromage, ou un hareng saur. Les biographes ont étendu cela en règle générale et disent: qu'il ne vivait que de cela. Ceci m' paraît un peu fort.

dans les salons de Hooft et au château de Muiden, n'était pas non plus faite pour Rembrandt. Il était, lui, d'une nature différente. „Dans son âge mûr, dit Houbraken, il fréquenta les gens de la bourgeoisie et ceux qui pratiquaient l'art." On n'a pas bien compris l'expression que Houbraken emploie. Il dit „personnes communes", (gemeene luiden) et ce mot à un double sens dans le hollandais de nos jours. Au temps de Houbraken ce mot n'était pas synonyme de bas et de grossiér. Il désignait ceux qui appartenaient à la bourgeoisie, qui n'étaient que personnes privées et non pas des magistrats ou des gens en place. Houbraken ajoute la raison qui porta Rembrandt à préférer la société de ces personnes ainsi que celle des artistes. „Lorsque je désire reposer mon esprit, disait-il, ce ne sont pas des honneurs que je cherche, mais la liberté" [1]. Ces mots peignent l'homme. Il cherchait la liberté, et l'aimait avant tout, dans l'art comme dans la vie; c'est là un des traits essentiels de son caractère. C'est pour cela qu'il ne voulut d'aucune espèce de gêne. Nous avons encore un passage fort explicite de Sandrart. „Il est certain, dit celui-ci, que si Rembrandt avait su s'arranger mieux avec les gens et s'il avait su conduire ses affaires avec plus de raison, il aurait considérablement agrandi ses richesses; car, quoiqu'il ne fût pas un dissipateur, il n'a cependant pas su conserver sa position et a toujours fréquenté des personnes simples et bourgeoises."

Encore la même remarque au sujet de la société qu'il fréquenta. Si cela parut étrange à Sandrart, qui était d'origine noble et à ceux qui avaient en tête les relations

---

1 Houbraken I, 273. „Als ik mijn geest uitspanninge wil geven, dan is het niet eer die ik zoek, maar vrijheid."

des artistes italiens avec les grands seigneurs, il en était autrement dans la république des Provinces Unies, et les artistes n'en étaient que plus indépendants. Ceux-ci étaient issus de la bonne bourgeoisie et ils continuaient à vivre dans ce monde. On ne vit que rarement des relations un peu intimes entre eux et les patriciens.

Mais il est une autre phrase de Sandrart, qui m'a vivement frappé, „ s'il avait su s'arranger mieux avec les gens" — s'il eut été plus malléable, plus courtisan, plus flatteur, s'il avait su cacher ses opinions ou les avait accommodées aux convenances et aux opinions générales, s'il avait fait plier son génie aux exigences du premier venu, — oh! alors il aurait attiré plus de „ richesse" et plus de sympathie générale.

Oui, mais alors c'eût été un tout autre homme, et heureusement, ajouterons-nous, il n'en a point été ainsi. Cette même indépendance et cette même originalité, qui font la force de son œuvre, étaient des traits de son caractère. Ce caractère, l'homme et l'artiste le maintinrent contre tous, et cela ne se fait pas impunément. Le monde vulgaire ne pardonne pas à un caractère trop tranché, ou s'il s'incline devant son génie, il lui donne rarement sa sympathie.

Tout dénote donc dans Rembrandt un esprit fortement trempé, une volonté de fer, en un mot, une personnalité extrêmement vigoureuse et accentuée.

Joignez à cela la conscience de sa supériorité, toute la sensibilité d'un esprit poétique et fougueux, enfin certaine nuance de bizarrerie dans ses goûts et ses manières; Baldinucci, se disant informé par des personnes qui avaient connu van Rijn, le nomme un „ *umorista*, plébéien dans sa manière de vivre et de se vêtir, mais archi-aristocrate dans l'idée élevée qu'il avait de l'art et des artistes,

ce qui le conduisit à se ruiner comme un grand seigneur."

Dès lors on comprendra qu'il ne pouvait plaire à tous et que le commerce avec lui ne fût pas toujours facile. On n'a qu'à voir sa tête redoutable. Il était vif, brusque souvent, avec quelque chose d'absolu dans ses propos et dans ses manières. On connaît l'anecdote du singe [1], qu'il peignit dans un tableau de famille et qu'il ne voulut pas en effacer. Vraie ou controuvée, elle est significative. On connaît ses réponses catégoriques ou brusques. Lorsqu'on le taquinait au sujet des antiques, il montrait des morceaux d'étoffes anciennes et disait: „voilà mes antiques." Quel empâtement, disait-on; — „vous n'avez pas besoin de mettre le nez dessus, l'odeur des couleurs est malsaine." On lui remarqua, qu'il n'achevait pas ses œuvres, „qu'il finissait une partie et brossait le reste comme avec un guipon." Mais il était intraitable et répliquait: „le tableau est parfait dès que le maître y a atteint sa pensée." Il n'était pas facile non plus avec ses ouvrages; souvent on devait le payer largement et encore le prier avec instance afin d'avoir quelque chose de sa main.

Dans l'âge mûr et dans la vieillesse, les traits s'accentuent plus fortement, surtout après une vie remplie de labeurs incessants, d'évènements divers, de lutte constante dans les travaux où l'esprit et l'âme étaient en tension continuelle, — car il était poète et non pas faiseur de tableaux. Il se peut donc que le monde vulgaire et superficiel trouvât cet homme trop peu poli et trop peu facile et, voyant les œuvres audacieuses des dernières années, l'ait traité de sauvage.

Et cependant on se tromperait fort et mon portrait serait

---

1 Rapportée par Houbraken, qui ajoute que cette toile, qu'on ne voulut pas accepter, servit de cloison pour ses élèves.

peu complet, si l'on se représentait van Rijn comme un vieillard atrabilaire, qui se replie dans une contemplation hostile. Si je n'ai pas ménagé les ombres, cette vie si bien remplie n'a pourtant pas trouvé qu'indifférence et injustice.

J'ai démontré comment dans sa vieillesse il avait un *home*, des amis dévoués, des disciples encore et que l'art ne discontinua pas de charmer son esprit.

Un dernier trait doit être ajouté: la force d'esprit extraordinaire, qui après tous les orages, après tant de travaux, ne lui a jamais failli. Dans son œuvre, aucune défaillance n'accuse la lassitude ou la vieillesse. Au contraire l'imagination est toujours active et créatrice, la main toujours sûre et prête à rendre les inspirations hardies de son génie.

C'est ainsi qu'il resta debout, le pinceau à la main, pendant plus de quarante années.

Tel il se présente dans ses derniers portraits. On n'y voit plus les costumes bizarres et somptueux, ni la crinière de lion, ni la moustache altière. Une petite moustache grise couvre en partie la lèvre supérieure. Sous le bonnet de velours ou le mouchoir enroulé autour de la tête, frisent quelques touffes de cheveux blancs. Le visage est encore fort et plein; la bouche se dessine avec la même force, les traits gravés autour d'elle et autour des yeux ne dessinent pas d'humeur ni de faiblesse, elles sont les hiéroglyphes d'une vie passée dans les travaux de la pensée et de l'imagination. Les yeux ne sont plus si perçants ni si comprimés, ils sont clairs et fermes. Le front est couvert de rides sinueuses, comme la plage d'où s'est retirée la mer en tempête, mais la tête, qui jamais n'a su plier, est restée ferme et relevée.

XXXIV.

L'ARTISTE.

Rembrandt van Rijn est à la tête de l'école hollandaise entière. Cette école a produit une foule de maîtres originaux et indépendants, qui lui sont égaux dans tel ou tel genre ou dans telle partie de l'art, mais aucun d'eux ne l'a surpassé par l'étendue de l'œuvre et par la puissance qu'il a manifestée dans tous les sujets.

Ce grand artiste est le produit de son temps et de son pays, mais sous certains rapports il les dépasse. Il n'est pas uniquement Hollandais, mais encore universel, humain et son oeuvre n'est pas seulement du 17e siècle, mais de tous les temps.

Il est vrai, van Rijn reflète le caractère et le génie national; et c'est à cet égard qu'on peut désigner ses attaches aux précurseurs, ses racines; qu'on reconnaît les sîtes, les costumes, les mœurs, les idées et les sentiments contemporains qui lui ont servi.

Ses œuvres ont aussi leur côté personnel, subjectif, qui se traduit par l'amour d'un certain pittoresque, obtenu même par le moyen du bizarre et de l'inusité. Tout sert alors, les costumes singuliers, les types et les physionomies les plus caractéristiques, la composition qui frappe par ce qu'elle a d'étrange et d'imprévu, la lumière qui étonne et éblouit. Esprit poétique, original, chercheur, c'est par ces moyens que le peintre satisfait à son imagination ardente.

Mais souvent, surtout plus tard, et bien que certaine forme inusitée lui reste toujours chère, il ne cherche plus autant dans les dehors pittoresques la puissance de son effet. Sa nature ne change pas sous ce rapport, elle se modifie et se développe. Déjà dans une œuvre de jeunesse, dans *la leçon d'anatomie*, il est d'une simplicité, d'une objectivité, qui rendent cette œuvre universelle, humaine, indépendante de temps et de lieu. Cette qualité, quoiqu'elle soit présente dans des œuvres de toute période, il la développe dans le courant des années. Deux siècles nous séparent de l'estampe dite *de cent florins*, du *Jacob*, de la *sortie des arquebusiers*, des *Syndics* et de tant de portraits, mais tout artiste reconnaîtra son sentiment moderne en parfait accord avec ces œuvres, comme si elles dataient d'hier.

C'est alors que son œuvre dépasse les limites de son pays et de son temps, et quand ces qualités dominent, on peut lui appliquer ce mot qu'on a dit de Shakspeare : il n'est pas pour un temps, il est pour tous les âges.

Rembrandt est tellement *un*, ses qualités diverses lui sont tellement propres dès son début, qu'il est difficile de montrer par des mots définis le développement qu'elles ont eu. Telle qualité qui s'épanouit davantage dans une œuvre de l'âge mûr, ne saurait manquer d'être remarquée aussi dans une œuvre de beaucoup antérieure. Toute règle générale, déduite de ses œuvres, se voit aussitôt assaillie par des exceptions. Mais à le prendre en bloc on n'en remarque pas moins ces règles et leur développement.

La marche en a été telle qu'il a constamment avancé de l'individu à ce qui est général, du subjectif à l'objectif. Se dégageant peu à peu de l'accessoire, du détail, du dehors, il cherche de plus en plus le grand, la masse, la concentration, la profondeur. D'une exécution soignée, serrée, précise, il s'élève à un faire qui devient de plus

en plus large, profond et qui triomphe entièrement de la matière, de sorte que couleurs, brosses et toiles disparaissent devant la volonté du maître, dont le sentiment s'impose à nous, dirait-on, sans intermédiaire.

Cette ampleur et cette universalité dans le sentiment artistique se traduisent également par les sujets dont se compose l'œuvre. Aussi multiple dans l'exécution que dans la pensée, il peint tout ce qui se voit sous le soleil; les objets inanimés, le paysage, la mer, le ciel, l'architecture, les animaux, l'homme; — l'humanité sur toute son échelle, de l'enfant au vieillard, des gueux aux rois, toute la comédie, la tragédie et l'histoire humaines. En un mot, il est le *peintre de la vie.*

Cette vie, homme et nature, il l'a étudiée par le grand et par le menu, dans le réel et dans l'idéal. Il réunit cette science si difficile de connaître les détails et de les subordonner à l'ensemble; de savoir à fond toutes les formes de la vie réelle et de les traduire toujours en artiste. On sent avec lui combien sont vaines ces désignations de l'école, qui sous les noms de *réalisme* et d'*idéalisme* ont égaré les esprits. Avec lui on voudrait pouvoir se servir de mots vierges et non de ces expressions, ou prostituée comme *réalisme* ou précieuse comme *idéalisme.* Surtout n'oublions pas que ces idées sont modernes. Les artistes des siècles passés n'ont pas fait à dessein du réalisme ou de l'idéalisme. Dans tout art il y a deux éléments, l'un réel, l'autre arbitraire en tant qu'il résulte de l'idée, du génie propre de celui qui crée. Je vois chez les Grecs ce qu'on nomme idéal, mais j'y vois également au milieu des spéculations mystiques et idéales de Platon, une étude saine et profonde de la nature. Appelez les marbres du Parthénon, la Vénus de Milo, des œuvres idéales; mais convenez qu'aucune sculpture n'est plus

vraie ni plus naturelle. Les artistes du moyen-âge, tout dominés par l'inspiration théologique, n'en suivaient pas moins la nature d'aussi près qu'ils le pouvaient. Je vois les Italiens travailler autrement, mais d'une façon analogue. Ils s'attachent à la grandeur, à l'élégance des formes; mais ils puisent toujours à la source du réel et de la nature. Les Hollandais des 16e et 17e siècles au contraire sont réputés imiter la nature autant que possible; mais je remarque chez eux des tendances non moins assidues à la poésie et au sentiment. En un mot donc, partout l'idée et partout le réel; partout l'étude positive de ce qui les environne et partout le travail intérieur qui reproduit cette matière après l'avoir transfigurée dans l'imagination.

Ce qui constitue la différence de l'art des différentes écoles et époques, ce n'est pas le système soit du réel, soit de l'idéal; c'est, avec le caractère personnel, le milieu environnant. Le Grec reproduit les beaux corps qu'il voit, les draperies simples et sévères qui les parent. Le Romain de la renaissance et le Florentin, les types à grandes lignes qu'ils observent; le Vénitien, les costumes et les couleurs brillantes qui l'entourent. Le Hollandais voit d'autres hommes, d'autres formes; la lumière de ses ciels variables et contrastés lui suggère d'autres effets de soleil et un clair-obscur autre qu'ailleurs [1].

Ce ne sont donc pas les Hollandais seuls qui se sont attachés à reproduire leur entourage; l'artiste l'a fait par-

---

1 M. Quinet s'étonne avec tant d'autres de rencontrer un coloris magique sous « le ciel de plomb » des Pays-Bas. Singulière méprise, trop souvent répétée. Non seulement nous jouissons aussi de la lumière du soleil, mais les objets sont même très finement et très vivement éclairés. Quand l'azur est alterné de nuages flottants, il en résulte des contrastes de lumière fort piquants et des effets très pittoresques. Le jour si fin, si brillant, si varié qu'on observe dans les peintures hollandaises, est pris dans la nature même de notre climat et peut s'observer encore tous les jours.

tout et toujours. Mais ils étaient eux en même temps aussi peu photographes que les Grecs ou les Italiens. Ils avaient leur idée à eux, leur poésie, leur supra-réalité à eux; autres il est vrai, mais ils ne les en avaient pas moins. Regardez votre main, la face de votre voisin, à côté des figures de Mierevelt, Ravesteyn, Hals, van der Helst, Cuyp, — vous verrez chez eux encore autre chose que la nature trompe-l'oeil. Ruysdael, Hobbema, Ph. Koninck n'ont pas *vu* leurs paysages identiquement dans la nature, mais ils les ont *sentis* tels, et si même ils faisaient le portrait d'un sîte, ils y ajoutaient leur sentiment propre. S'ils n'avaient fait que reproduire, d'où viendraient donc tous ces tableaux si individuellement variés?

Tout véritable artiste, quel qu'il soit et quoiqu'il prenne son entourage comme moyen d'expression, n'a pas voulu que reproduire cette réalité environnante; ils ont tous voulu rendre la nature et leur sentiment; la réalité, mais après l'avoir régénérée dans leur imagination. C'est l'entourage qui influe sur les différences des dehors; partout le fonds de l'art est la création de ce qu'on sent vivre de beau en soi.

Rembrandt n'a donc pas été réaliste. Oui, il l'a dit et enseigné: „la nature seule doit être suivie." Mais d'abord, n'est-ce pas là la source où puise tout artiste? Et puis, qu'on n'interprête pas de travers ce mot si juste. Il a aimé la nature, la réalité, certainement. Voyez ses gueux, ses mendiants, ses têtes de toute espèce, ses études de paysage, de maisons, de bêtes, d'une coquille même. Il en étudia le caractère, les formes, le mouvement le plus subtil, les couleurs et les effets de lumière. Dans tout ce qu'il fait, on sent qu'il s'en est approprié tous les secrets,

et jamais il ne fait d'à peu-près. Il alla jusqu'à étudier le laid, afin de le traduire en pittoresque.

Tout cela est incontestable. Mais il n'en est pas moins vrai que Rembrandt était aussi poète, aussi idéaliste que pas un. Toujours il chercha le grand et le beau. Nous avons entendu les discours dans son atelier, les discussions sur ce qu'il y a *de haut, de noble* dans l'art. Il fuit la réalité banale, fût-ce même au point de paraître bizarre. Il cherche en tout le côté pittoresque; il est des heures à arranger ses costumes, à tourner ses personnages, à chercher l'aspect le plus satisfaisant des choses.

Dans sa composition, son dessin, sa lumière, il est aussi peu réel que Raphael, que Michel-Ange, que Velasquez, que Rubens. Avec une imagination, qui toujours resta jeune, il a tout transfiguré. Ce qui a égaré le jugement, c'est que son idéalisme n'est pas dans la ligne, mais dans la couleur et le clair-obscur, dans la puissance créatrice qui anime et régénère tout ce qu'il touche. Ces qualités luministes surpassent d'autant le jour ordinaire, que le dessin de Raphael et de Michel-Ange les formes réelles.

Mais il est vrai, bon nombre de théoriciens ne conviendraient pas qu'il puisse y avoir quelque idéal, quelque style, ailleurs que dans la ligne. Je ne voudrais pas être aussi exclusif; le style peut aussi bien se révéler dans la composition au moyen de qualités lumineuses et coloristes, qu'au moyen de qualités de pur dessin. On assigne à la ligne une qualité aristocratique, et la couleur serait plébéienne, matérialiste! Le dessin, la couleur, le relief sont trois moyens d'expression. Sur quoi se fonde leur hiérarchie? Que ces préjugés n'égarent plus le goût.

Aussi extraordinaire dans la faculté de rendre les manifestations extérieures que celles de l'âme, aussi naturaliste ou pour mieux dire, aussi naturel, que poétique, Rembrandt

était grand dans le dessin, dans la composition, le coloris, le clair-obscur, l'expression; et par dessus tout il fut créateur.

On a dit que son dessin est défectueux, ignoble et même avec préméditation.

Qu'est-ce que le dessin? N'y a-t-il qu'une seule manière de dessiner? Celle qui arrête en contours bien justes et bien précis les formes des objets?

Je ne le pense pas. Le dessinateur le plus exact et le plus serré ne veut pas que donner une plate découpure; il vise à modeler sa figure. Celui-là même tend donc au delà de la ligne. Mais comme l'art a des expressions infinies, il est diverses manières de bien dessiner, comme il est diverses manières de bien peindre.

Le dessin de Rembrandt est aussi incontestable que le coloris de Raphael. Son dessin d'abord est très exact, mais il ne consiste pas dans le contour. Rembrandt ne devait pas faire valoir le contour, mais le relief, la couleur, la lumière, la vie, et justement pour cela il devait faire disparaître les lignes. Sa vérité consiste dans l'observation rigoureuse de la nature, du sujet, des formes caractéristiques. Rarement on en trouvera qui le surpassent dans l'art si difficile d'exprimer le geste avec une telle simplicité, avec un naturel et un esprit aussi remarquables. Ses croquis et eaux-fortes en contiennent des preuves surabondantes. Sa sûreté de main est telle que d'un seul coup de plume, d'une touche spontanée sur le cuivre, il arrête les mouvements les plus subtils. Observez la fermeté avec laquelle dans tel ou tel portrait il a ciselé la position d'un œil, les petits mouvements des lèvres, des narines, d'une main.

Dans plusieurs parties, son dessin ne s'attache qu'à rendre l'ensemble, avec une vérité de masse et non de détail.

Et ce n'est pas un à peu-près ; il frappe juste. Voyez comme ses lions sont dessinés et gravés ! Observez cette patte, dans un de ses *combats de lions*. Là, le trait n'enferme pas la forme, mais en touches libres, justes à leur place, il indique les os, les muscles, leur tension et leur mouvement, et en deux ou trois coups il *modèle* une patte, superbe et parfaite. Enfin regardez à volonté — dans l'*Omval* cet arbre, ces bateaux dessinés avec une justesse qu'on peut contrôler à la loupe ; le geste et la physionomie du docteur qui tâte le pouls à Marie, et mille autres gestes aussi justes que délicats.

Dans sa peinture il fait de même. De l'*Anatomie* aux *Syndics*, vous n'avez qu'à regarder des centaines de têtes, de mains, de mouvements, pour vous assurer avec quelle justesse étonnante Rembrandt est maître de la forme. Pour ne pas se présenter dans un contour net, les mains de Six, par exemple, n'en sont pas moins surprenantes. Dans ses tableaux, il est tout naturel qu'il n'ait pas fait dominer le contour ; que parfois même il le néglige [1], puisque c'est toujours le tout, la masse qui chez lui domine ; puisqu'il pense et compose sous l'impression de l'effet ; puisqu'il noie les contours dans les harmonies générales avec l'entourage, et qu'il veut justement modeler en rond, détacher les corps, et creuser sa toile en profondeur. Rembrandt est *peintre ;* s'il se sert de couleurs et de brosse pour exprimer sa pensée, il accepte les conséquences de ces moyens ; il les fait servir d'auxiliaires. Il n'a pas fait de la peinture sculpturale, comme d'autres ont fait de l'architecture ou de

---

1 Quelquefois on rencontre dans ses dessins ou eaux-fortes, telle main, ou tel pied qui n'est pas rigoureusement dessiné, et n'offre que la masse et le mouvement général. Ce sont soit des parties réleguées à l'ombre, soit des griffonnements hâtés sous l'imagination impétueuse. De là on ne saurait tirer aucun argument contre son dessin.

la statuaire picturales, de la musique imitative. Il est resté dans les limites de son art; limites si étendues qu'il faut être un artiste exceptionnel pour les atteindre.

Mais son dessin, disent-ils, est ignoble. — Son dessin est comme tout l'homme; il est en premier lieu naturel, sans affectation. Puis il est caractéristique, s'attachant au pittoresque, à l'individualité. Enfin il est à un haut degré expressif. Peintre de la vie, il l'exprime dans ses manifestations communes et sublimes. Il n'y a vraiment que l'ignorance de son œuvre qui puisse soutenir qu'on ne trouve chez lui que figures basses et ignobles [1]. Si l'on ne reconnaît pas le noble et le sublime dans la figure de *Jésus ressuscitant Lazare*, dans certaines figures de la *mort de Marie*, dans des portraits aussi distingués que *madame Six*, *la femme à l'éventail*, *madame Day et son mari*, dans la *bénédiction de Jacob*, — vouloir le démontrer serait: „porter du sable sur la plage", comme disait son ami de Decker.

Il est vrai que certaines figures, prises dans la réalité quant à la forme, sont ennoblies, poétisées seulement par la couleur, par le caractère ou par l'expression. Mais je ne désire que faire observer deux choses, à savoir qu'il est très superficiel et très peu juste de nier la grande beauté même dans le dessin de Rembrandt, et en second lieu qu'il ne faut pas juger son dessin sur les principes d'autres écoles.

Mais l'art de Rembrandt ne se discute pas à propos de dessin seulement. Au dessin plein d'expression et de caractère, se joignent chez lui la couleur et le clair-obscur. La couleur pour Rembrandt est secondaire et se subor-

---

1 On est allé jusqu'à dire que Rembrandt enlaidissait la forme de propos délibéré. Quelle singulière idée se fait-on donc d'un artiste?!

donne à l'effet du clair-obscur. C'est un tout autre coloriste que Rubens, Veronèse, Murillo. Il n'emploie pas les couleurs entières, elles sont presque toujours brisées, estompées, assourdies, mariées à d'autres. Sandrart et Hoogstraten ont très judicieusement observé, le premier comment Rembrandt a „fait des prodiges" dans l'art de mélanger les couleurs et „de les dépouiller", ainsi qu'il s'exprime, „de leur crudezza"; le second, qu'il a „porté à son comble l'art d'unir des couleurs amies" [1]. Ses couleurs s'influent réciproquement, et là où elles s'approchent elles entre-échangent leurs nuances, se mariant entre elles et avec l'entourage. De là son harmonie, qui résulte encore de son système de prendre peu de couleurs diverses, mais de choisir une gamme de tons sous une dominante, ainsi que s'écrit une composition musicale. Ainsi il a des harmonies vertes, jaunes, rousses, grises, noires. Il pousse cette façon de peindre quelquefois jusqu'à faire ce qu'on a nommé des grisailles, mais qui ne sont que peintes dans les tons mineurs de quelques couleurs de nuance voisine.

Avec un tel emploi de la palette, on le voit, c'est le clair-obscur qui domine; le clair-obscur qui se compose de lumière, d'ombre et de leurs intermédiaires. Dans la connaissance et l'emploi de tous ces effets de lumière, Rembrandt a eu peu d'égaux et n'a pas été surpassé. Il y a déployé une suavité et une force, une science et une adresse étonnantes; tour à tour il charme, éblouit, fascine, transporte. Le coloris, comme valeur chromatique et lumineuse, constitue donc une des principales puissances de van Rijn. Chez lui, l'intérêt coloriste concorde toujours avec l'intérêt du sujet. Les parties principales tombent dans l'effet; les parties secondaires sont dans la pénombre.

---

1 „'t Wel bijeenvoegen van bevriende verwen."

C'est ainsi que dans les portraits il dirige l'œil du spectateur sur le visage. Dans les compositions, la lumière éclaire l'action principale. Dans le *Lazare*, le ressuscité; dans la *descente de croix*, le corps du trépassé; dans le *Jacob*, les enfants qu'il bénit; dans la *noce de Samson*, la belle fiancée. Si l'objet principal n'a pas toute la lumière, il a certes le plus grand effet. Dans la grande toile, la *sortie des arquebusiers*, le personnage principal est ombré en majeure partie, mais il se trouve entre deux vives notes de lumière, et l'attention est dirigée sur lui par son buste éclairé, tandis que par les jours brillants qui illuminent une partie de sa main projetée en avant et par ce geste expressif il concentre et symbolise presque toute l'action du tableau.

Voici enfin deux autres faces de la magie du clair-obscur de Rembrandt, la concentration de la lumière et la transparence des ombres.

Les proportions de lumière et d'ombre de la nature ne peuvent être égalées par la peinture, la gamme dont dispose le peintre étant trop restreinte. Son noir n'est pas assez noir, son blanc pas assez blanc pour lutter avec le soleil. Ne pouvant imiter, il crée; il donne en quantité, ce qu'il ne saurait donner en qualité; il donne la masse d'ombre et la lumière concentrée.

Pour obtenir ses ombres si transparentes, il les peint souvent minces, mais souvent elles sont beaucoup travaillées et fouillées. Ses lumières au contraire sont empâtées, souvent fortement; mais pour qu'elles ne se heurtent pas, il les lie par des teintes intermédiaires, composées des nuances mêmes des couleurs environnantes. De là encore cette belle harmonie, suave et forte en même temps. Si l'on observe en détail ses tableaux les plus vigoureux, on pourrait s'étonner d'abord de ce que les ombres ne sont pas si fortes, ni les lumières si claires, si l'on ne savait que la force

ne s'obtient pas par le noir et le blanc. La vigueur de l'effet ne résulte que du placement juste et raisonné des clairs et des ombres et de leur opposition judicieuse.

Le charme magique des peintures, le superbe effet des gravures de van Rijn ont tellement ébloui, qu'on a trop peu remarqué comment il excelle dans la composition et la mise en scène. Soit dans le simple portrait, soit dans les compositions plus compliquées, toujours son arrangement, sa mise en scène frappe tellement par la vérité et la justesse, que l'art consommé se dérobe. Finesse d'agencement et de geste, disposition souvent imprévue mais vraie, naïveté et grandeur, relief et concentration du sujet principal, enchaînement superbe des groupes, contraste et unité, verve, éclat autant que repos et continence, tout cela se trouve semé avec profusion dans ses œuvres diverses.

Mais toutes ces qualités ne constituent pas, à mon avis, la qualité qu'il faut placer au premier rang. Celle-là, c'est sa faculté créatrice. C'est à manifester celle-là que concourent les autres. Pittoresque des types, des costumes, des lieux, couleur, effet de lumière, tout cela n'est pas uniquement but, mais surtout moyen. Rendre le sujet, — paysage, figure humaine, histoire, fable — tel qu'il s'est manifesté dans son imagination poétique; le rendre de telle façon, qu'il soit un phénomène *vivant*, mais empreint d'une vie plus élevée, — âme qui pense, tête qui parle, corps qui agit, paysage où l'on respire l'air, — voilà son œuvre, voilà où consiste sa puissance extraordinaire.

On comprend qu'avec tout cela, la beauté la plus parfaite des formes, ni le jour égal et clair n'auraient su rendre le sentiment de ce peintre poète. Pourquoi aurait-il fait toutes les parties visibles et attrayantes, puisqu'il voulait justement que le regard ne s'y arrêtât pas trop? Il noyait

donc les contours précis sous des ombres ou demi-teintes, et enveloppait le tout dans un milieu mystérieux, voile transparent d'idéal à travers lequel perce le réel; c'est pour cela qu'il sacrifiait les détails à l'effet d'ensemble, faisant d'un seul point le foyer palpitant de vie et ruisselant de lumière. C'est pour cela encore que, pratricien extraordinaire et prestigieux, il travaillait tellement ses couleurs, fouillant son cuivre ou sa toile toujours plus avant, toujours plus profondément, se souciant peu de ce que son faire fût rude ou étrange, jusqu'à ce qu'il eût réalisé ce qui vivait dans son âme.

J'ai nommé Rembrandt le peintre de la vie. Quand je dis vie, je ne dis pas trompe-l'oeil, ni la reproduction matérielle de l'extérieur, mais l'expression profonde et étendue de toutes les manifestations de la nature, corps et âme, forme et pensée. Cette conception n'est ni réaliste comme celle qui ne donne que le dehors, ni idéaliste dans le sens de celle qui ne peint que des pensées. „La nature n'a ni écorce, ni noyau, a dit Goethe, „mais elle est tout une". C'est ainsi que dans cette peinture vraiment picturale de la vie, la forme et la pensée n'apparaissent qu'unes et unies.

On observe dans l'histoire une marche très visible de l'art vers l'expression de la vie. Il est d'abord symbole; le contour domine, la forme est signe invariable; l'art est moyen, soit pour l'esprit historique, soit pour l'esprit philosophique ou religieux. Le sublime, la grandeur existent pour lui, le beau non, ou à un degré inférieur. Peu à peu il se dégage et se dégrossit. Il le fait en s'émancipant de la forme hiératique et immuable et en se tournant vers la nature; d'abord vers l'homme, plus tard vers le paysage et les êtres inférieurs. A travers l'Inde, l'Égypte, la

Grèce, Rome, l'Italie, le moyen-âge et la renaissance, les arts de l'architecture, de la statuaire et de la peinture suivent cette voie.

Après les autres arts vient la peinture. D'abord écriture (γραφειν), signe hiéroglyphique, elle devient enluminure de figures et ornement pour la sculpture et l'architecture. Ce n'est que dans les temps modernes qu'elle s'affermit comme art indépendant. Ainsi que dans le courant des siècles, la somme des expressions symboliques est allée s'amoindrissant, les notions directes augmentant, l'expression directe aussi s'augmenta. Ainsi la peinture cessa de plus en plus d'être un enseignement par le symbole, pour devenir l'expression directe de la vérité, de la nature, de la vie. Alors peu à peu au lieu de l'église c'est dans le monde même qu'elle puise; c'est l'homme, son histoire, ses joies et ses misères, ses sentiments et ses inspirations qu'elle traduit ; c'est le paysage environnant, les animaux, les fleurs, et tout cela non comme symboles ou ornements, mais comme objets vivants. Alors la peinture est entièrement indépendante et érige ceci en règle: l'élément purement pictural doit servir à l'expression de la vie humaine.

Commencé dans l'art italien, ce mouvement moderne trouva une expression complète dans l'art hollandais.

C'est à ce moment que van Rijn apparaît. Enfant de ces temps, il fut, lui, le peintre sublime de la vie, telle qu'elle se montre dans l'homme et sur la terre, sources nouvelles de beauté et de poésie. C'est lui encore qui fut un des peintres le plus peintre, et le grand promoteur de *l'art humain.*

C'est par ces considérations que le caractère de son art se trouve déterminé. Que ces principes se montrent chez lui, dans ses portraits, ses paysages, rien de plus naturel. Il n'y a que son œuvre historique qui exige encore une

interprétation. Ce n'est pas „bizarrerie, affectation, réalisme, protestantisme, démocratisme" etc. ce qui inspire son œuvre historique. Rembrandt était le peintre de la vie et de l'âme humaine et c'est sous cet aspect qu'il faut regarder ses compositions historiques et bibliques.

Sans y sacrifier la grandeur et la poésie, il s'est attaché au côté humain. Cela se voit dans le choix des sujets bibliques. Il ne nie pas le côté divin de l'Écriture; quoique ce côté soit naturellement moins prévalant chez un peintre protestant du 17me siècle que chez un artiste italien du 15me et 16me. Mais le surnaturel ne tombant que sous le domaine du symbolisme, l'a peu attiré. Une ou deux fois, il a esquissé légèrement et indiqué une figure de Dieu; une seule fois il a employé un symbolisme, le petit serpent sous le pied de Marie; une seule toile allégorique a été peinte par lui. Jésus, les apôtres, les saints montrent surtout leur côté humain. Des sphères idéales et imaginaires il attire à lui toute la bible, la rapprochant de l'âme humaine; il fait revivre ces hommes d'autrefois, il les place dans les conditions humaines qui les ont entourés. C'est ainsi que le cycle biblique est transporté du dogme et du passé, dans la vie et le présent. De là vient que ses scènes de la bible sont si profondément vraies, puisqu'elles sont humaines; de là elles sont si touchantes et si actuelles. Devant ces tableaux, on s'est demandé avec surprise, quels sont ces mendiants apôtres, ce Christ aucunement héroïque, ces femmes du peuple qui prétendent être Marie etc.

A tel point la tradition a faussé les esprits!

On dirait qu'on ne savait plus lire les livres bibliques. C'est un trait fort remarquable chez Rembrandt que sa profonde connaissance du texte; et si l'on en rapproche ses compositions, on s'étonne de voir leur parfait ac-

cord. On dirait quelques fois qu'il a devancé les recherches historiques modernes. Et cependant, il n'était pas un érudit; seulement ces pages se montraient à cet esprit si frais et si naturel, dans leur jour vrai et humain. M. Quinet a dit que sa bible est la bible des iconoclastes, ses apôtres des mendiants, son Christ le Christ des Gueux.

Parfaitement vrai, mais c'est d'accord avec le texte même. Ses apôtres ne sont pas des vieillards importants bien lavés, posant dans leurs manteaux drapés à la mode romaine. Ils sont ce que les fait l'évangile, des hommes du bas peuple, peu instruits, pauvres, vivant de labeur ou d'aumônes. Joseph est un charpentier et non pas un philosophe grec, vivant avec Marie dans une pauvre demeure et travaillant le bois pour vivre. Tel l'évangile le décrit, tel Rembrandt le reproduit. Quant aux premiers chrétiens, on sait que ce furent des gens du peuple, du petit peuple, pauvres, mendiants, malades, femmes et hommes répudiés par la société. En vérité, puisque l'évangile les montre tels, où est le mal que Rembrandt les ait vus de même ?

Tout cela s'applique également à ses sujets de l'histoire, dite profane, ou de la mythologie grecque et romaine, qu'il a également observées sous leur aspect humain.

De cette conception naissent les autres faces qui distinguent ses sujets historiques ou bibliques. Dès que, écartant le travestissement héroïque, il remit en lumière les qualités humaines, il y mit tout ce que son expérience sagace de la vie offrit autour de lui de types, de formes, de gestes, d'accessoires. Son costume par exemple a donné lieu aux propos les plus étranges. On a dit qu'il emploie le costume de son temps, les costumes les plus drôles, les défroques les plus fantastiques et impossibles, et on en a cherché en même temps l'origine dans l'Orient, dans la Perse, dans l'Inde.

Distinguons d'abord. Pour quelques scènes surtout intimes et familières, il a employé des costumes bourgeois de son temps, comme le firent le moyen-âge, Durer, Lucas van Leyden, e tutti quanti. On remarque cela dans quelques *Fuite en Egypte,* dans les figures du *Christ bénissant les enfants*, dans le *Siméon*, la *noce de Samson*, dans l'architecture, qui souvent est celle de la renaissance de sa ville. Mais ordinairement il employa un costume et une architecture de fantaisie. La dernière se compose de voûtes, de colonnes, de chapiteaux fleuris, de dômes, de torsades, et semble un mélange du romain et du gothique. Et en vérité, comme l'architecture des Juifs du temps des Romains a été démontrée être un mélange assez bizarre, Rembrandt a été plus près de la vérité qu'aucun peintre jusqu'à lui. Quant aux vêtements, il se peut fort bien qu'il ait été inspiré par ceux des marchands orientaux qu'il voyait à Amsterdam. Il avait aussi des livres de costumes et d'architecture turques. L'Orient se manifestait alors chez nous surtout dans ce qu'on savait des peuples du littoral de la Méditerrannée, et qu'alors on désignait tous sous le nom de Turcs ou de Maures. Ce costume de Rembrandt se compose pour les Marie, les Joseph d'Arimathie et les seigneurs juifs, de tuniques brodées, de manteaux chamarrés d'or, de turbans, de pierreries, de châles bariolés. Quant aux rabbins, aux docteurs, aux prêtres, comme pour le cérémonial, il puisa certainement dans la garderobe et les coutumes des Juifs de sa ville. Il était là encore bien plus dans le vrai que ceux qui les ont habillés de tuniques moitié romaines et moitié idéales. Mais il est encore une espèce de costume qu'on remarque chez lui, ce sont ces habits à crevés ou à ouvrages divers, ces toques à crevés et à plumes, ces souliers encore à crevés au bout fort large. Ces costumes là descendent en ligne

directe de Lucas van Leyden et de Heemskerck, chez qui on les rencontre à chaque feuille ainsi que chez les Allemands du 16me siècle.

C'est avec tous ces éléments, ajoutés à ceux que lui fournissaient ses collections d'armes, d'étoffes et de costumes, le tout travaillé dans son imagination amoureuse des habits brillants et pittoresques, que le peintre se créa son costume si riche, si varié et si pittoresque, auquel il attacha une grande importance.

De cette même conception naissent ces traits saillants, fins, propres à la vie humaine partout et toujours. Un *meeting* religieux de nos jours offre les mêmes variétés de caractères, d'éléments élevés et communs qu'on remarque dans la *prédication de Saint-Jean* par Rembrandt, et qu'il a assurément observé dans les assemblées religieuses de son temps.

Toujours l'enfance est insouciante et Rembrandt n'a fait qu'ajouter un trait charmant à sa composition de *Jésus prêchant*, lorsqu'au premier plan il mit un enfant, ventre à terre près de sa toupie et s'amusant à tracer dans le sable des lignes avec son doigt. Il a semé à profusion de tels traits, empruntés à la vie.

Pour le fond et pour la forme, l'œuvre de Rembrandt est essentiellement un. Histoire, genre, portraits, paysage, animaux, tout ce qu'il a peint porte le même cachet. Si son œuvre est profondément humain et vrai, il n'en est pas moins idéal et plein de fantaisie, et sa réalité ne manque jamais, soit du charme de l'esprit, soit de la sanction d'une conception élevée.

Ainsi, qu'on ne s'y méprenne pas, pour être peintre et peintre naturel, il n'a pas négligé pour cela le côté poétique, sentimental, élevé.

Voyez les portraits. On ne peut les comparer aux origi-

naux, mais comparez-les aux portraits des mêmes personnages faits par d'autres. Alors on peut observer ce qu'il a fait de ses personnages et comment, tout en les rendant vivants, il les a toujours élevés, soit au moyen de la couleur et de la lumière, soit par leur air distingué, soit par l'expression de leur âme et de leur pensée.

A travers les guenilles et les beaux habits fourrés et chamarrés, comme à travers les plaies et les joies de tout ce monde de l'ancien et du nouveau testament, du passé et du présent, il a observé aussi l'âme et, attendri, il en a dépeint toutes les manifestations. Il en est de même pour ses paysages, où l'on trouve tous les trésors de la réalité et de la fantaisie.

Le caractère qui distingue encore son œuvre entier, c'est autant la finesse que la grandeur, dans la conception comme dans l'exécution. Ce sentiment et cette main, qui paraissent d'une force exceptionnelle, sont aussi d'une finesse exquise et suave.

Enfin ce qui rend cet œuvre d'art si attrayant et si puissant, c'est son sérieux et sa sincérité. Rembrandt n'a pas travaillé dans le bruit d'un atelier très fréquenté. Il lui a fallu le silence et le recueillement. Sans aucun souci des autres, tout sort d'une inspiration naturelle, simple et vraie et jamais il ne pose.

Ces traits, qui sont les conditions de toute œuvre sublime et durable, ressortent du caractère, aussi ils honorent l'homme autant qu'ils élèvent le talent.

Pour comparer l'œuvre de Rembrandt on pense à celui de Shakspeare; — pour comparer l'homme on pense à Michel-Ange.

Si maintenant, au moment de poser la plume, je contemple toute cette vie laborieuse de l'artiste que deux siècles ont admiré et suivi et que le nôtre a glorifié, je suis surtout touché de sa simplicité.

Maintes fois le peu d'enthousiasme de ses contemporains m'a indigné. Une nation qui au même instant possède Vondel, Spinoza et Rembrandt, et qui à peine semble se douter de leur grandeur non plus que de leurs peines!.....

Il y a là quelque chose de révoltant . . . . et de sublime.

Oui, de sublime aussi, car prenons les choses largement. Ce peuple, et c'est encore son défaut actuel, s'attache trop au menu, il manque d'entrain pour ce qui est grand et il méconnaît ce qui sort de l'ordinaire. Et cependant il fait du grand d'une manière simple et naturelle; car il a en horreur toute parade et ostentation. C'est là unes des gloires nationales.

Soyons donc fiers plutôt de ce que Rembrandt s'est passé des éclats et des honneurs et de tous les stimulants qui en ont élevé d'autres. Il a gagné par cela même en indépendance, en grandeur simple, en profondeur naturelle et il nous a ainsi prouvé combien la vérité, la franchise, la simplicité, le mépris du qu'en dira-t-on, des vaines gloires et des acclamations de la foule font l'honneur de l'artiste comme de l'homme. Il nous a laissé un exemple de plus du dévouement de ces grands et nobles esprits qui vivent pour ce qu'il y a de sublime et de beau.

APPENDICE.

Les débuts du peintre sont encore illustrés par un tableau très remarquable de la superbe galerie de M. B. Suermondt à Aix-la-Chapelle, le *St. Jérôme en prière* [1]. Dans ce tableau, gravé par van Vliet en 1631, mais qui date certainement de 1630 si non de 1629, tout démontre les tâtonnements et les défauts naïfs à côté d'un grand talent. La mise en scène, les détails, la disposition de l'effet de lumière rappellent les œuvres de Lastman et de Pinas. Évidemment le peintre chercha le grand effet de la lumière et des ombres; mais la grande partie claire d'une couleur brun-rouge autour de la figure, fait tache et ne s'harmonie pas encore avec le reste. Les repentirs dans le contour de l'ermite, la tête du lion qui ressemble à celle d'un chat, l'insuffisance à rendre intéressant tout l'entourage, voilà les parties faibles. Au contraire le pinceau se retrouve maître en divers endroits; la tête du saint est bien réussie et tous les objets inanimés sont délicats et finis comme la peinture de Dou. Ce tableau complète la remarquable série qui commence par le *St. Paul* de 1627, se poursuit avec le *philosophe dans une grotte*, le *Loth*, le *baptême de l'eunuque*, et qui aboutit au *Siméon*.

Dans les eaux-fortes, le n°. 77, *St. Jérôme*, et le grand *St. Jérôme*, retranché par M. Blanc de l'œuvre de Rembrandt, je reconnais des études pour ce *St. Jérôme* de la galerie Suermondt. Surtout cette dernière estampe, où se trahit la faiblesse du travail, me semble une des premières de Rembrandt. On y retrouve les détails du tableau, la grande partie de lumière, la tête du lion d'une forme si singulière et la figure du saint en sens inverse.

---

1 Il en est parlé à la page 20, à l'année 1631, mais depuis j'ai pu étudier cette galerie.

Dou a peint un *ermite en prière* presque identique; le tableau se trouve au musée de Dresde.

Pages 21 et 22. L'eau-forte et le croquis, *Jésus au jardin des oliviers*, mentionnés à l'année 1631, doivent prendre place à l'année 1655. Le troisième chiffre est bien un 5 et le quatrième, coupé par le bord de la planche, devra être également un 5. Une belle épreuve fortement chargée de manière noire, démontre la ressemblance de la gravure avec les 4 pièces gravées en 1655 pour la *Piedra gloriosa.*

Page 87. La charmante et délicate peinture, *Tobie rendant la vue à son pére*, de 1636, est maintenant visible dans la galerie d'Arenberg [1]. Je puis donc réparer deux erreurs dans ma description: la femme du vieux Tobie tient la main du vieillard dans les siennes, et non pas la tête, et sous l'escalier j'ai remarqué un tonneau mais point d'homme.

Page 197. Les portraits de Berchem et de sa femme, mentionnés à l'année 1644, d'après la date acceptée, doivent être rangés à l'année 1647. Comme je le présumais, cette date se trouve sur le portrait de Berchem.

Page 199. Le *rabbin*, ou plutôt le *portrait d'homme âgé*, de 1645, dans la galerie Suermondt, est une œuvre de première qualité, dont le coloris brûlant et transparant dans sa vigueur, le rendu du visage, de la barbe et des mains superbes, auraient mérité une attention spéciale. L'eau-forte 270 paraît bien représenter le même personnage.

Page 250. La revue des paysages peut être augmentée de l'exquis petit morceau de cette même galerie, d'une délicatesse et d'une distinction de ton extraordinaires. C'est une vue très étendue avec une ville où l'on croit reconnaître Rhenen. Un ciel gris uni, s'éclaircissant et se fon-

---

1 Auparavant elle était dans les appartements du duc.

dant dans des teintes jaunâtres vers l'horizon, y répand un jour couvert et sans effet de soleil, qui marie dans une harmonie charmante le gris du ciel et du lointain, les bruns assourdis des buissons et des ombres et le rouge imperceptible des maisonnettes, au vert fin et pâle des terrains.

Pag. 246, ligne 7, *au lieu de:* suif, *lisez:* suie.
„ 286, „ 25, „ nappe, „ coupe.

SUPPLÉMENT.

JACOB ISAACSZ. VAN SWANENBURCH.

Ce premier maître de Rembrandt est si peu connu par ses œuvres, que je consigne ici ce que j'ai trouvé encore à propos de lui après la publication de mon premier volume [1].

A la galerie de Christiansborg, on rencontre de lui une *Procession du Saint Père* sur la place de St. Pierre à Rome. (Bois, h. 22, l. 4½. Cat. de cette gal.) Signé: Giacomo Swanenburgh 1628. C'est un souvenir de son séjour en Italie.

Deux autres notices qui le concernent sont dues à l'intéressant ouvrage de M. van der Willigen: *Les peintres de Haarlem*, 1867:

En 1634, les régents de la Gilde des peintres à Haarlem organisèrent une loterie où figura: un tableau de Swanenburch, évalué à 12 florins.

En 1644, Philip Angel acheta à Leiden: un petit paysage de Jacob Swanenburch, 2 florins.

PIETER LASTMAN [2].

Au commencement de l'année 1631 il acheta pour 3,475

---

1 *Rembrandt Harmens van Rijn, ses précurseurs et ses années d'apprentissage*, par C. Vosmaer. La Haye, Martinus Nijhoff, 1863, pag. 31—53.

2 Ibid, pag. 105.

florins une maison dans la Breedstraat à Amsterdam, au coin du Zuiderkerkhof; la façade portait pour emblème une chaire à prêcher, qu'on y voit encore. Lastman emprunta cette somme de trois personnes, Jacques Chevalier, Samuel Goin et Jacobus Goossius, docteur-médecin.

Scheltema, Rembrand; édit. de 1866, p. 53.

Ajouter au catalogue de ses œuvres, I vol. p. 177 cet.:

N°. 10. *Tobie.* — „Le vieux Tobie et son fils à genoux devant l'ange, qu'un nuage élève vers les cieux. La vaisselle en argent, destinée au guide fidèle, est par terre. Des troupeaux, des bêtes de somme, de la volaille, ainsi que les grands édifices (?) dans le fond, démontrent la richesse du vieux Tobie. Signé et daté 1618. Bois, h. 35'', l. 24''." Collection Moltke à Copenhague.

Le prophète Jona. Mer agitée où l'on voit la gueule du monstre d'où sort en culbutant le prophète; à gauche un rocher. Gravé en manière noire (P. Lastman, p.) par W. Vaillant; Wessely, cat. n°. 77. La composition en rappelle une pareille de Maarten van Heemskerk, que Lastman doit avoir connue.

N°. 14. *L'adoration des bergers;* au musée de Haarlem. Après que le tableau a été restauré, la signature et la date sont devenues bien lisibles; elles sont: P Lastm f^t 1629.

Le tableau gagne en importance par cette date irrécusable. La scène, maintenant plus visible, se passe dans un édifice dont on voit une arcade au fond. Au coin gauche, de grandes feuilles, un bœuf et une chêvre; un peu plus haut devant un rideau et sur une élévation à trois marches est assise Marie. Elle porte une robe rouge à manches blanches et une jupe verte; derrière elle est une table et la crêche avec l'enfant Jésus; Joseph étend les bras. Derrière ce groupe deux ânes. A droite un berger, vêtu de rouge, s'agenouille; près de lui deux femmes debout et un vieillard un peu plus en bas. A droite en haut un nuage d'une lumière jaune et rousse, avec deux anges et quelques têtes de chérubins.

N°. 35. *St. Paul et Barnabé à Lystres*, valut à la vente Six en 1702 *f* 230.

N°. 38. *Pylade et Oreste* se trouvait aussi chez Jan Six et fut vendu *f* 200.

Jacob et Rachel près du puits; vente Oudaan, 1766, *f* 8.10, à A. Oudaan. C'est peut-être le tableau mentionné par Hoet I, sous le titre de *Laban et Rachel.*

Le chemin de la croix; se trouvait au château de Frederiksborg à Copenhague, brulé en 1859.

Un sujet historique (een historye) de Lastman. Inventaire de Gerrit Uylenburg. Scheltema, *Rembrandt.* Édit. de 1866.

Les baigneuses; signé PL 1640, au musée de Nantes, (attribué à tort à Panneels).

DESSINS.

Le couronnement d'un grand personnage; dessin à la plume et à l'encre de Chine. Vendu en 1783 dans la collection Gallitzin, avec quelques autres pièces, 12 sous.

La cour d'une ferme, avec deux figures debout; à la plume et à l'encre brune. Coll. Sybouts, coll. Leembruggen, 1866. *f* 1.75 à M. Jonckers.

Des bâtiments en ruine; légèrement lavé à l'encre de Chine et à la plume. Bon dessin. Coll. Leembruggen, 1866. *f* 1.50 à M. van der Beek.

Deux figures, Vulcain avec un casque et tenant un marteau, et Vénus avec l'Amour, tenant un cœur brûlant. A la plume et à l'encre brune, rehaussé de blanc, sur papier jaune; h. 7″ 1‴, l. 7″ 6‴. Attribué à Lastman dans la coll. du Rosey, 1864; (ce dessin n'a rien valu).

Jésus lavant les pieds à Saint Pierre; à la sanguine. Vente van der Dussen, 1774, *f* 19.5, à Ploos van Amstel.

Un dessin par Lastman; vente Oudaan, 1766, *f* 4 à Fouquet.

GRAVURE.

Une femme s'appuyant à l'embrasure d'une fenêtre; daté 1654, (à rebours). Bartsch, App. 52, la range aux inconnus. Huber V, p. 316, 2, l'attribue à Lastman; h. 5″ 9‴, l. 4″ 4‴. Coll. du Rosey, 1864.

A la suite de quelques découvertes postérieures la généalogie de Rembrandt van Rijn, que j'ai donnée dans mon Ier vol., devra être rectifiée à l'endroit de ses enfants et ses mariages.

REMBRANDT HARMENS VAN RIJN etc.
épouse

I°. SASKIA VAN ULENBURGH etc. [1].				II° ? HENDRICKIE JAGHERS.	III°. ? CATHARINA VAN WIJCK.
RUMBARTUS, baptisé le 15 déc. 1635 dans la Oude Kerk.	CORNELYA, baptisée le 22 juillet 1638 dans la Oude Kerk, ensevelie le 13 août 1638 dans la Zuiderkerk.	CORNELYA, baptisée le 29 juillet 1640 dans la Oude Kerk.	TYTUS, baptisé le 22 sept. 1641 dans la Zuiderkerk, enseveli vendredi le 4 sept. 1668 dans la Westerkerk, épouse le 10 févr. 1668 Magdalena van Loo, fille de Albertus van Loo et de Cornelia Ulenburgh, née en 1641, ensevelie lundi le 21 oct. 1669 dans la Westerkerk.	REMBRANDT reconnaît une enfant de lui et de cette femme, qui fut baptisée vendredi soir le 30 oct. 1654 dans la Oude Kerk et reçut le nom de CORNELIA.	Un ou deux enfants ?
			TITIA. baptisée le 22 mars 1669 dans la Nieuwe Zijds kapel, épouse le 6 juin 1686 à Slooten, près d'Amsterdam, François Bijler (fils) demeurant à Amsterdam.		

1 Elle fut ensevelie dans la Oude Kerk.

HERMAN CORNELISZ VAN RIJN.

Un personnage de ce nom se trouve sur le tableau, représentant des arquebusiers, par Mooreelse, daté 1625; à l'hôtel de ville d'Amsterdam.

Appartient-il à la famille de Rembrandt?

COPPENOL.

Il a demeuré dans la rue dite Haarlemmerdijk, près de l'écluse de Eenhoornsluis, dans une maison nommée *le vieux Tobie*, d'après le bas-relief qui ornait sa façade.

JOANNES MACCOVIUS.

J'ai trouvé son portrait, dont je parlais à la page 43 de ce vol. C'est un petit buste, de trois quarts; il porte une petite calotte, des moustaches et une collerette tuyautée. Sa figure est d'une laideur remarquable, augmentée par la perte de l'œil droit, dont on ne voit que les paupières ouvertes. La bordure ovale porte l'inscription: Joannes Maccovius ss. theol. doctor et professor per annos XXVIII in ac. Franeq. natus Lobzenicæ A⁰ MDLXXXVIII Denat. Franequeræ A⁰ MDCXLIV.

La planche est gravée par C. van Dalen, d'après le tableau de J. Pandelius avec l'adresse de J. Arcerius et J. Alberti, in 4⁰. En dessous sont des vers latins par Joh. Crispinus O. Moravus.

Ce beau-frère de Rembrandt était un véhément Calviniste (harde Calvinist); accusé d'hérésie vers 1618 par les États de la Frise, il fut acquité avec la réprimande de ne plus aigrir les sentiments d'autrui.

PIETER DE LA TOMBE.

Wie begeerig is om papiere konst uit de hand te kopen, of te verhandelen tegen andere waren die laat hem vinden by Pieter de la Tombe op de Vijgendam, in de fransche bijbel, alwaar by hem is te bekomen boeken van meest al het werk van Lucas van Leyden, Alberduer, Aldegraef, G. Pents, Altorf, Swalbeen, Israel van Ments, Hispen, Marten, Mercurius Staf, Breugel, Heemskerk, Montaine, Raffael, Tempest, Callot, Permens, Ticiaan, Carrats, P. Bril, Bassan en andere meer; alsmede teekeningen van ital., fransche en duitsche meesters, mede leerboeken in alle faculteiten en spraken, als duitsch, spaans, italiaens en engels.

Haarlemsche courant 29 Maart 1670, n. 12.

Van der Willigen, Nederlandsche Spectator 1867, p. 158.

JAN SIX.

D. Baillie a peint en 1642 un portrait de Six, aet. 24. J. Stolker a copié plus tard ce portrait à l'encre de Chine; c'est ce dessin qui se trouve dans la collection de M. Six à Amsterdam. Stolker s'est trompé en écrivant sous son dessin *bourgmestre et conseiller de la ville d'Amsterdam*, puisque Six ne l'était pas encore en 1642. N. Verkolje a fait un autre portrait de Six, debout dans sa galerie, un papier à la main, et accompagné de deux génies. Ce dessin à l'encre de Chine se trouvait chez Ploos van Amstel.

La collection de Jan Six fut vendue le jeudi 6 avril 1702 à 9 et à 2 heures, sur le Heeregracht près de l'Amstel,

par le courtier Jan Pieterse Zomer. On remarque dans le catalogue: Palma, Dosso, Giorgione, del Piombo, Poussin, van Dijck, Tintoretto, del Sarto, un paysage du Titien, Holbein, Brueghel, Lukas van Leyden, la Sainte Cène *f* 10; id. un joueur d'échecs avec son portrait *f* 30; id. Mars et Vénus *f* 75; Scorel, une sainte famille *f* 3.10; Percelles l'ainé, un naufrage; un Siméon de Jan Lievens l'ainé *f* 50; Lastman, Paul et Barnabé à Lystres, *f* 230; id. Oreste et Pylade *f* 200; le portrait de Vondel par Jan Lievense *f* 34; un philosophe par Dorst (sic) *f* 36.

De la main de Rembrandt on y trouve la *prédication de Saint Jean Baptiste*, grisaille, „zoo raar en ongemeen konstig als te bedenken is" (curieux et très artistique, au plus haut point) *f* 710.

La *femme de Rembrandt*, „krachtig en heerlijk uitgevoerd" (peinture vigoureuse et charmante) *f* 510.

Abraham avec les anges, „heel goed", (très bon) *f* 34.10.

Puis des estampes, des dessins (45 études de Léonard da Vinci, à la plume), des livres pleins de dessins, entre autres de Rembrandt; quelques planches gravées par Rembrandt.

Enfin des marbres antiques, des têtes en agathe, des objets rares et curieux etc.

Vers 1672, Six avait une autre campagne, nommée Ymont, située dans le Gooiland. Joh. Ant. van der Goes en a chanté les charmes. Six était seigneur de Vromade depuis 1666 et de Wimmenum depuis 1679.

De son mariage avec Margaretha Tulp, (née le 15 déc. 1634, morte le 19 août 1709) il eut 11 enfants, presque tous morts jeunes, excepté Nicolas, Diederick et Jan.

PIETER SIX ET WILLEM SIX.

Pieter Six, né en 1655, mort en 1703, était fils de Pieter Six (le frère de Jan).

La collection de Pieter Six, vendue en 1704, contenait plusieurs tableaux italiens, entre autres un Raphael, des Titien etc. En fait de hollandais il y avait, du groupe qui nous occupe ici, deux Rembrandt, une Vénus avec Cupidon et une Mauresse; puis, Lastman, Lievens, Bol, Roghman, Philip Koninck et NB. trois grands paysages de Hercules Seghers.

Son frère était Willem Six, né en 1662, mort en 1733.

La collection de Willem Six, vendue en 1734, était beaucoup plus importante encore; elle contenait 257 tableaux: des italiens de première qualité, des flamands, des hollandais. Il avait trois Lastman, le triomphe de Mardochée et Jephta rencontrant sa fille; puis 22 Rembrandt, et des dessins de ce maître „sans pareils", vendus avec d'autres *f* 665.3; enfin son œuvre gravé, complet et de première qualité (alle bekende en ongemeene prenten van Rembrandt, zoo compleet, goet en schoon als bekend is,) qui valut *f* 572.5.

Flinck venait souvent voir les deux frères Six, et Lievens a peint la femme de Pieter, portrait célébré par des vers de Jan Vos.

LA MAISON DE REMBRANDT AU ROZEGRACHT.

Un jour j'allai à la recherche au Rozegracht pour voir encore s'il ne restait plus de trace de la dernière demeure de Rembrandt, qui ne paraissait plus être connue. En face de l'emplacement où s'est trouvé le vieux *Doolhof*, au côté nord, je remarquai deux façades de vieux style, portant des écussons, avec la date 1652. Or c'est vers 1656 que Rembrandt s'établit sur ce quai. Au rez-de-chaussée d'une de ces maisons, se trouve l'atelier de M. Stracké, statuaire. Dès que j'entrai et regardais autour de moi, une vive ressemblance me frappa. Rembrandt a fait un

croquis d'un vestibule, probablement dans sa maison [1]. La vue est prise d'une chambre attenante, où au coin gauche se trouve une presse, à droite quelques marches d'un escalier. A travers la porte on voit le vestibule, deux fenêtres et une porte ouverte, par lesquelles on aperçoit le feuillage d'un arbre, un quai et les façades du côté opposé du canal. Voilà bien le même lieu que celui où je me trouvais! M. Stracké eut la bienveillance de me montrer toute la maison, dont l'état actuel permet de saisir celui d'autrefois. Le plancher qui séparait les caves du premier étage a disparu, mais on voit encore les consoles des poutres. Au second étage, deux chambres; celle qui donne sur le quai avait eu une belle cheminée et les murs sont encore garnis de plaques en faïence coloriée, recouvertes aujourd'hui d'un papier moderne. L'autre appartement, qui a bien pu se prêter comme atelier de peintre, a trois fenêtres sur le nord. Le propriétaire a assuré au locataire actuel que la maison fut autrefois tellement garnie de marbre que la valeur des dépouilles en avait dépassé le prix d'achat de la maison. Même une ruelle, conduisant aux parties attenantes de la maison, en était pavée et aujourd'hui encore le dallage de la cuisine est en marbre de Carrare! On voit que la maison, nouvellement construite alors, n'avait pas l'apparence d'une pauvre retraite.

Voilà donc apparemment la demeure où le viel artiste a passé ses derniers jours et où sont encore écloses tant de chefs-d'œuvre.

---

1 Reproduit en fac-simile dans la coll. de Josi.

INVENTARIS VAN DE SCHILDERIJEN, MITSGADERS MEUBILEN EN VERDER HUYSRAEDT, BEVONDEN IN DEN BOEDEL VAN REMBRANDT VAN RIJN.

GEWOONT HEBBENDE OP DE BREESTRAAT BIJ DE ST. ANTHONIE-SLUYS.

INVENTAIRE DES PEINTURES, AINSI QUE DES MEUBLES ET USTENSILES DE MÉNAGE, ETC.

AYANT DEMEURÉ DANS LA BREESTRAAT PRÈS DU PONT ST. ANTOINE.

VOORHUYS.

Schilderijen.

VESTIBULE.

Peintures.

Een stuckie van Ad. Brouwer, synde een koekebakker (*un pâtissier par* etc.)

Een dito van speelders (*des joueurs*) van denselven Brouwer.

Een dito van een vrouwtie met een kintie (*une femme avec un enfant*), van Rembrant van Rijn.

Een schilderscaemer (*atelier*), van Ad. Brouwer.

Een vette kokentie (*grasse cuisine*), van dito Brouwer.

Een tronie van pleyster (*une tête en plâtre*).

Twee naakte kinderkens van pleyster (*deux petits enfants nus, en plâtre*).

Een slapend kindeke van pleyster (*un petit enfant endormi, en plâtre*).

Een poriese schoen. (*un soulier*)?

Een klein landschappie (*petit paysage*), van Rembrant.

Nog een landschap (*autre paysage du même*), van denselven.

Een staend figuertie, (*pelite figure debout, du même*) van denselven.

Een karsnacht (*nuit de Noël*) van Jan Lievensz.

Een Jeronimus, van Rembrant.

Een schildereitie van haesen, van denselven (*petite peinture de lièvres, du même*).

Een schildereitie van een varcken, (*un cochon*) van denselven (*du même*).

Een kleyn lantschappie (*petit paysage*), van Hercules Seghers.

Een lantschap (*paysage*), van Jan Lievensz.

Nog een dito, van denselven.

Een lantschappie (*petit paysage*), van Rembrant.

Een leeuwengevecht, van denselven (*combat de lions, du même*).

Een maneschijntie, (*clair de lune*) van Jan Lievensz.

Een tronie (*tête*), van Rembrant.

Een tronie (*tête*), van denselven (*du même*).

Een stilleggent leven, van Rembrant geretukeert (*une nature morte, retouchée par Rembrant*).

Een soldaat in 't harnas, van denselven (*un soldat en cuirasse, du même*).

Een Vanitas, van Rembrant geretukeert (*retouché par R.*).

Een dito (van denselven) met een scepter (*avec un sceptre*), geretukeert (*retouché par R.*).

Een seestuck, door Hendrik Antoniss, opgemaekt, (*une marine, de H. Antoniss, restauré*).

Vier spaensche stoelen, met juchtleer (4 *chaises espagnoles en cuir de Russie*).

Twee dito stoelen, met swarte sitsels (4 *dito, avec siéges en étoffe noire*).

Een vuyren houten soldertie (*petit plancher en bois de sapin*)

IN DE SYDELCAEMER. DANS L'ANTICHAMBRE.

Een schilderije van een Samaritaen, (*le Samaritain*) door Rembrant geretukeert (*retouché par R.*).

Een rijcke man (*la parabole de l'homme riche*), van Palma Vetio (*Vecchio*), waarvan de helft Pieter de la Tombe toecomt (*dont la moitié revient à Pieter de la Tombe*).

Een achterhuys, (*vue d'une maison, façade postérieure*), van Rembrant.

Twee hasewinden, nae het leven, van denselven (2 *lévriers, d'après nature, du même*).

Een afdoening van 't kruys, groot, van Rembrant, met een schoone goude lijst, (*une descente de croix, grande dimension, de Rembrant, dans un beau cadre doré*).

Een opwekking Laserie, van denselven, (*une résurrection de Lazare, du même*).

Een Cortisana haer pallerende, van denselven, (*une courtisane se parant, du même*).

Een bossie, (*petit bois*), van Hercules Seghers.

Een Tobias, van Lastman.

Een opwekking Laserie, (*résurrection de Lazare*) van Jan Lievensz.

Een berchachtich lantschappie (*petit paysage montagneux*), van Rembrant.

Een lantschappie (*petit paysage*), van Govert Jansz.

Twee tronien (2 *têtes*), van Rembrant.

Een graeuwtie (*grisaille*), van Jan Lievensz.

Twee graeuwties (2 *id.*), van Persellis.

Een tronie (*tête*), van Rembrant.

Een dito van Brouwer.

Een duyngesicht (*vue de dunes*), van Persellis.

Een dito kleynder (*dito plus petit*), van denselven.

Een hermitie (*ermite*), van Jan Lievensz.

Twee kleyne troneties (2 *petites têtes*), van Lucas van Valckenburgh.

Een brandend leger (*un camp en feu*), van de oude Bassan.

Een quacksalver, nae Bruower, (*un charlatan, d'après Brouwer*).

Twee tronies (*deux têtes*), van Jan Pinas.

Een perspectief (*vue perspective*), van Lukas van Leyden.

Een priester (*un prêtre*), nae (*d'après*) Jan Lievensz.

Een modelletie (*un petit modèle*), van Rembrant.

Een herdersdriffie (*un troupeau et son berger*), van denselven.

Een teekening (*dessin*), van denselven.

Een gheselingh Cristi, (*flagellation du Christ*), van denselven.

Een graeuwtie (*grisaille*), van Persellis.

Een graeuwtie (*id.*), van Symon de Vlieger.

Een lantschappie (*petit paysage*), van Rembrant.

Een tronie, nae 't leven (*tête d'après nature*), van dito.

Een tronie, van Raefel Urbyn.

Eenige huizen, nae het leven (*quelques maisons d'après nature*), van Rembrant.

Een lantschappie, nae het leven (*petit paysage, d'après nature*), van d⁰ (*du même*).

Eenige huissiens, (*quelques maisonnettes*), van Hercules Seghers.

Een Juno, van Pinas.

Een spiegel in een ebben lijst (*miroir dans un cadre d'ébène*).

Een ebben lijst (*un cadre d'ebène*).

Een marmer coelvadt (*un rafraîchissoir en marbre*).

Een neutebome houte taefel, met een Doornicx cleet, (*une table en bois de noyer, avec un tapis de Tournay*).

Seven Spaensche stoelen, met groene fluweele sitsels, (7 *chaises espagnoles, garnies de velours vert*).

IN DE CAEMER ACHTER DE SYDELCAEMER.

DANS LA CHAMBRE DERRIÈRE L'ANTICHAMBRE.

Een schilderije van Jefta.

Een Maria met een kindeken, (*la Vierge avec l'enfant*), van Rembrant.

Een cruyshinge Christi, (*un crucifiement*), gemodelt [1] (*esquissé*), van denselven (*du même*).

Een naekte vrouwe (*une femme nue*), van denselven.

Een copye, na Hanibal Crats.

Twee halve figuren (2 *demi-figures*), van Brouwer.

Nog een copye, nae Hannibal Crats.

Een setie (*petite marine*), van Persellis.

Een oude tronie (*tête de vieillard*), van van Eyck.

Een doode contrefijtsel (*portrait d'un mort*), van Abraham Vinck.

Een doode verrijsingh (*résurrection d'un mort*), van Aertie van Leyden.

Een schets (*esquisse*), van Rembrant.

Een copye, nae een schets (*copie d'après une esquisse*), van Rembrant.

Twee tronien, nae 't leven (2 *têtes d'après nature*), van Rembrant.

De Inwijdingh van den Tempel Salomons, in 't graeuw, van denselven, (*consécration du temple de Salomon, grisaille, du même*).

---

1 *Gemodelt*, ce mot signifiait alors esquissé, ébauché, dessiné; et non pas sculpté ou modelé. *Aujourd'hui* nous nous servons du mot *modeleeren* dans le sens de modeler.

De besnijdenisse Cristi (*circoncision*), copye nae Rembrant.

Twee kleyne lantschappies (2 *petits paysages*), van Hercules Seghers.

Een vergulde lijst (*un cadre doré*).

Een eeke taefeltie (*une petite table en chêne*).

4 kaert schilden (4 *abat-jour en carton*).

Een eeken pars (*une presse en chêne*).

4 sleghte stoelen (4 *chaises ordinaires*).

4 groene stoelkussens (4 *coussins de chaise, verts*).

Een koperen ketel (*un chaudron en cuivre*).

Een kapstok (*un porte-manteau*).

IN DE AGTERCAEMER OFFTE SAEL.

DANS LA CHAMBRE DE DERRIÈRE OU LA SALLE.

Een bossie van een onbekent meester (*petit bois, d'un maître inconnu*).

Een out mans tronie (*tête de vieillard*), van Rembrant.

Een groot lantschap (*grand paysage*), van Hercules Seghers.

Een vrouwe tronie (*tête de femme*), van Rembrant.

De eendragt van 't land (*la concorde du pays*), van denselven.

Een dorpie (*petit village*), van Govert Jansz.

Een ossie, nae 't leven (*petit bœuf, d'après nature*), van Rembrant.

Een groot stuck van de Samaritaensche vrouw van Sjorjon, waervan de helft Pieter la Tombe is toecomende, (*un grand tableau de la Samaritaine, de Giorgione, dont la moitié revient à Pieter la Tombe*).

Drie antique beelden (*trois statues antiques*).

Een schets van de begraeffenisse Cristi (*esquisse de la mise au tombeau*), van Rembrant.

Een scheepie Petri (*la nacelle de St. Pierre*), van Aertie van Leyden.

De verreysenisse Cristi (*résurrection*), van Rembrant.

Een Maria beeldtie (*petite figure da la Vierge*), van Rembrant.

Een Cristus tronie (*tête de Christ*), van Rembrant.

Een wintertje (*effet d'hiver*), van Grummers (*Grimmer*).

d' Cruyssinge Cristi (*crucifiement*), van Lely de Novellaena,
Cristus tronie, (*tête de Christ*), van Rembrant.
Een ossie (*petit bœuf*), van Lastman.
Een vanitas, van Rembrant geretukeert (*retouché*).
Een exce homo, in 't graeuw (*grisaille*), van Rembrant.
Een Abrahams offerande (*sacrifice d'Abraham*), van Jan Lievensz.
Een vanitas, geretukeert (*retouché*) van Rembrant.
Een lantschap, in 't graeuw (*paysage*, *grisaille*), van Hercules Seghers.
Een avontstont (*effet de soir*) van Rembrant.
Een groote spiegel (*un grand miroir*).
6 stoelen, met blaeuwe sitsels (6 *chaises*, *garnies en bleu*).
Een eeke taefel (*une table en chêne*).
Een gesteken taefelcleet (*un tapis de table*, *brodé*).
Een saekredaene pars (*une presse en bois de sacerdan ou des îles*) [1].
Een dito luyerkassie (*une petite armoire à langes*, *du même bois*).
Een bedt en peulue (*un lit et un traversin*),
2 hoofdkussens (2 *oreillers*).
2 deeckens (2 *couvertures*).
Een blaeuw behangsel (*une tenture bleue*).
Een matte stoel (*une chaise empaillée*).
Een vuyr ijser (*un chenet*).

OP DE KUNSTCAEMER. DANS LE CABINET D'OBJETS D'ART.

Twee aerdtclooten (2 *globes*).
Een doosie met mineraelen (*une boîte avec des minéraux*).
Een colommetie (*une petite colonne*).
Een tinne pottie (*un petit pot d'étain*).
Een pissent kintie (*un enfant qui pisse*).
Twee Oostindische backiens (2 *coupes des Indes orientales*).
Een dito nap, met een Sineesie (*une jatte dito*, *avec un petit Chinois*).
Een beelt van een Keyserin (*une statue d'impératrice*).

---

1 Page 176, l. 25, ce bois est nommé par erreur *bois de cèdre*.

Een oostindische poeyerdoos (*une boîte à poudre des Indes*).

Een beelt van den Keyser Auguste (*une statue de l'empereur Auguste*).

Een Indies koppie (*une tasse des Indes*).

Een beelt (*statue de*) van Tiberius.

Een Oostindische naeydoos (*une boîte à coudre des Indes*).

Een tronie (*tête*) van Cajus.

Een Caligula.

Twee porcelijne Caguwarissen (*deux casoars en porcelaine*).

Een Heraclites.

Twee porcelijne beelties (2 *figurines en porcelaine*).

Een Nero.

Twee ijzre helmetten (2 *casques en fer*).

En Japans helmet (*un casque japonais*).

Een curbaetse helmet (*un casque .....*).

Een Rooms Keyser (*un empereur romain*).

Een moor, nae 't leven afgegooten (*un négre, moulé sur nature*).

Een Socrates.

Een Homerus.

Een Aristoteles.

Een bruyn antique tronie (*une tête antique, brunie*).

Een Fausteyna (*Faustine*).

Een ijzere rusting met de helmet (*une armure de fer avec le casque*).

Een Keyser Galba.

Een dito Otto.

Een dito Vitellius.

Een Vespasianus.

Een Titus Vespasianus.

Een dito Domitianus.

Een dito Silius Brutus.

47 Stucks soo see als aert (ge)was en diergelijke (47 *pièces d'histoire naturelle, empruntées à la mer et à la terre*).

23 Soo see als lant gedierte (23 *pièces, animaux de mer ou de terre*).

Een hammach en twee calbassen, een van koper, (*un hamac et deux calebasses, une de cuivre*).

Acht stuks pleyster werk, op 't leven afgegooten, groot (8 *plâtres moulés sur nature, grands*).

OP DE AGTERSTE RICHEL. SUR L'ÉTAGÈRE DU FOND.

Een groote quantitijt horens, seegewassen, gietwerck op 't leven afgegooten, en veel andere raritijten (*une grande quantité de coquilles et de plantes marines, de moulages sur nature et beaucoup d'autres curiosités*).

Een beelt, sijnde de antieke Liefde (*une statue de l'Amour antique*).

Een handroertie, een pistool (*une petite arquebuse, un pistolet*).

Een raer gefigureert ijzer schilt van Quintijn de Smith [Massys] (*un curieux bouclier en fer, orné de figures, de Quintyn le maréchal (Massys*).

Een ouwerwetse kruytfles (*un ancien cornet à poudre*).

Een turcxe kruytfles (*un cornet à poudre turc*).

Een kassie met medalies (*un petit médailler avec médailles*).

Een gebreyt schilt (*un bouclier tressé*).

Twee volcomen naakte figuren (2 *figures entièrement nues*).

De doode beeltenis van Prins Maurits, op sijn eigen natuurlijck weezen afgegoten (*la tête du prince Maurice, moulée sur nature après sa mort*).

Een leeuw en een bul, gebougeert (*un lion et un taureau, modelés d'après nature*).

Eenige rottingen (*quelques joncs ou cannes*).

Een cluytbooch (*une arbalète*).

VOLGEN DE KUNSTBOECKEN. SUIVENT LES PORTEFEUILLES.

Een boeck vol schetsen (*un portefeuille rempli d'esquisses*), van Rembrant.

Een boeck met houtprinten (*un portef. de gravures sur bois*), van Lukas van Leyden.

Een dito houtprinten, van Was.

Een dito met kopere printen (*gravures sur cuivre*), van Vani, Barotius en andere (*et autres*).

Een dito met kopere printen (*gravures sur cuivre*), van Raefel.

Een vergult ledekantie, gemodelt van Verhulst (*un petit bois de lit doré, dessiné par Verhulst*).

Een boeck met kopere printen (*gravures sur cuivre*), van Lukas van Leyden, soo dubbelt als enkelt (*en double et en simple exemplaire*).

Een dito met teeckeningen van de principaalste meesters van de geheele werelt (*un dito avec dessins des principaux maîtres du monde entier*).

't Kostelijcke boeck van (*le précieux livre d'*) André de Montaigne.

Een groot dito vol teeckeningen en printen van veele meesters (*un grand dito plein de dessins et de gravures de plusieurs maîtres*).

Nog een grooter dito van teeckeningen en printen van verscheydene meesters (*encore un dito plus grand plein de dessins et d'estampes de divers maîtres*).

Een dito vol curieuse miniatuur teeckeningen, nevens verscheyde hout en kopere printen van alderhande dragt, (*un dito rempli de curieux dessins en miniature, outre diverses gravures sur bois et sur cuivre représentant différents costumes*).

Een dito vol printen (*d'estampes du vieux B.*) van den ouden Breugel.

Een dito met printen, van Raefel Urbin.

Een dito seer kostelijcke printen (*d'estampes très précieuses*), van deselven.

Een dito vol printen (*rempli d'estampes*), van Antony Tempest.

Een dito soo kopere als houtprinten (*gravures sur cuivre et sur bois*), van Lucas Craenagh.

Een dito, van Hanibal, Augustijn en Lodewijk Crats, Guwido de Bolonese (*Guido*), en Spanjolette.

Een dito met gesneden en geëtste figuren (*de gravures au burin et à l'eau-forte*), van Antonie Tempeest.

Een dito groot boeck van denselven (*un grand portef. du même*).

Een dito boeck, van Rembrant.

Een dito met gesnede kopere printen, (*de gravures sur*

cuivre), van Goltseus en Muller, bestaende in contrefijtsels (*consistant en portraits*).

Een dito van Raefel Urbin, zeer schoone druck (*très belles épreuves*).

Een dito met teeckeningen (*dessins*), van Ad. Brouwer.

Een dito, zeer groot, met meest alle de wercken van Titiaan (*un grand portef. avec presque tout l'œuvre du Titien*).

Eenige rariteyten van potties en venesche glasen (*quelques petits vases rares et verres de Venise*).

Een antiecq boeck met een pertije schetsen (*un portef. antique avec un nombre de croquis*), van Rembrant.

Een anticq boeck (*un portef. antique*).

Een groot boeck vol schetsen, (*un grand portef. rempli de croquis*), van Rembrant.

Nog een antiecq boeck ledich (*encore un portef. antique vide*).

Een kleyn verkeert bordeke (*un petit jeu de trictrac*).

Een seer antiekse stoel (*une chaise de très ancienne forme*).

Een Chinees backie met mineraelen (*une écuelle chinoise avec des minéraux*).

Een groote witte coral berch (*un grand morceau de corail*).

Een boeck, vol statuen, koper snee (*un portef. de statues, gravées sur cuivre*).

Een dito van Heemskerck, sijnde al 't werk van denselven (*l'œuvre complet de Heemskerk*).

Een boeck, vol contrefijtsels (*de portraits*), soo van van Dijck, Rubens en verscheyde andere oude meesters (*et divers autres anciens maîtres*).

Een dito, vol lantschappen, van verscheyde meesters (*un dito de paysages de divers maîtres*).

Een dito, vol van de werken (*dito avec les œuvres de*) van Machiel Angelo Bonarotti.

Twee gebreyde mandekens (2 *petites corbeilles tressées*).

Een boeck met de bouleringen (*portef. avec les sujets libres*) van Rafel, Roest (Rosso), Hannibal Crats en Julio Bonasoni.

Een dito vol lantschappen van verscheyde vermaerde meesters (*paysages de divers maîtres renommés*).

Een dito vol Turcxe gebouwen van Melchior Lorich, Hendrik van Aelst, en andre meer, uytbeeldende het Turcxe leven (*un dito rempli d'édifices turcs, de Melchior Lorch, Hendrik van Aelst et autres, représentant la vie turque*).

Een oostindisch benneke, daer in verscheyde printen (*petit panier des Indes, avec des estampes de*) van Rembrant, Hollaert, Coecq en andere meer (*et autres*).

Een boeck in swart leder gebonden, met de beste schetsen van Rembrant (*un portef. en cuir noir, avec les meilleures esquisses de Rembrant*).

Een papierkas, vol printen van (*une armoire à gravures, remplie d'estampes de*) Hubse Marten, Holbeen, Hans Broesmer en Israël van Mens.

Nog een boeck van al de wecrken van Rembrant (*encore un portef. avec tout l'œuvre de Rembrant*).

Een boeck, vol Teeckeningen van Rembrant gedaen, bestaande in mans en vrouwen, naeckt sijnde (*un portef. rempli de dessins de Rembrant, représentant des hommes et des femmes, nus*).

Een dito, vol teeckeningen van alle Roomsche gebouwen en gesichten, van alle de voornaemste meesters (*dito, plein de dessins d'édifices romains et de vues de Rome, de tous les principaux maîtres*).

Een Chinese ben vol gegote conterfijtsels (*un panier chinois, plein de têtes moulées*).

Een leech kunstboeck (*un album, vide*).

Een dito als voren (*comme le précédant*).

Een dito, vol lantschappen, nae 't leven geteeckent bij Rembrant (*un dito, plein de paysages, dessinés d'après nature par Rembrant*).

Een dito met proefdrucken (*un dito avec des gravvres, épreuves avant la lettre*) van Rubbens en Jaques Jordaens.

Een dito, vol contrefijtsels (*de portraits*) van Mierevelt, Titiaan en andere meer (*et autres*).

Een Chinees bennetje (*un petit panier chinois*).

Een dito, vol printen van Architecturen (*dito, rempli de gravures d'édifices et de monuments d'architecture*).

Een dito, vol teeckeningen, van Rembrant, bestaande in beesten nae 't leven (*dito, rempli de dessins de Rembrant, études d'animaux d'après nature*).

Een dito, vol printen van (*d'estampes de*) Frans Floris, Buitewech, Goltsius en Abraham Bloemer (*Bloemaert*).

Een paquet vol antiekse teeckeningen (*paquet de dessins d'après l'antique*), van Rembrant.

5 Boeckiens in quarto, vol teeckeningen van Rembrant (5 *cahiers in-4°., pleins de dessins de Rembrant*).

Een dito vol printen van de Architectuur (*un dito plein d'estampes d'architecture*).

De Medea van Jan Six, treurspel (*la Médée de Jan Six, tragédie*).

Gants Jerusalem, van (*tout le Jérusalem de*) Jacob Calot.

Een parckement boeck, vol lantschappen nae 't leven (*un portef. en parchemin, rempli de paysages d'après nature, par*) van Rembrant.

Een dito, vol figuer schetsen (*un dito plein de croquis de figures*), van Rembrant.

Een dito van Rembrant.

Een houte ..eckje (rekje?) met teljoore (*un petit éerin en bois avec des assiettes*).

Een boeckie vol gesichten, geteeckent van Rembrant (*un petit livre plein de vues, dessinées par Rembrant*).

Een dito met treffelijcke schriften (*un dito avec des exemples de calligraphie*) [1].

Een dito, vol Statuen, van Rembrant nae 't leven geteeckent (*un dito rempli de statues, dessinées d'après nature, par Rembrant*).

Een dito van Rembrant.

Een dito, vol schetse van Pieter Lastman, met de pen geteeckent (*un dito d'esquisses à la plume par Pieter Lastman*).

Een dito van Lastman met root krijt (*un dito de Lastman à la sanguine*).

---

1 Par Coppenol?

Een dito, vol schetsen van Rembrant, met de pen geteeckent (*un dito d'esquisses dessinées à la plume par Rembrant*).

Een dito ut s(upra).

Een dito als voiren.

Nog een dito van denselven.

Nog een dito van denselven.

Een dito, groot, met teeckeningen in 't Tirol, van Roeland Savrye, nae 't leven geteeckent (*un dito, grand, de vues du Tyrol, dessinées par Roeland Savery*).

Een dito, vol teeckeningen van diversche voornaeme Meesters (*un dito de dessins de divers grands maîtres*).

Een dito in quarto, vol schetse van Rembrant (*un dito in-4°. plein d'études de Rembrant*).

't Proportie Boeck van Albert Durer, houtsnee.

Nog een gesnede boeck met printen, sijnde de wercken (*encore un livre rogné, contenant des estampes de*) van Jan Lievensz en Ferdinand Bol.

Eenige packetten met schetsen soo van Rembrant als andere (*quelques paquets d'esquisses de Rembrant et d'autres*).

Een pertije papier, heel groot formaet (*un lot de papier, très grand format*).

Een kas met printen van van Vliet, nae schilderijen van Rembrant (*une armoire avec des gravures de van Vliet, d'après des peintures de Rembrant*).

Een laeckens kraem schut (*un paravent recouvert en drap*).

Een ijzere ringhkraegh (*un hausse-col en fer*).

Een laede, daer in een Paradijs vogel en zes waeyers (*un tiroir où sont un oiseau de paradis et six éventails*).

15 Boecken van verscheide formaeten (15 *vol. de divers formats*).

Een Hoogduyts boeck met oorlochs-figuren (*un livre allemand, avec des sujets empruntés à la guerre*).

Een dito met hout figueren (*un dito avec des constructions en bois, ou des gravures sur bois*).

Een Hoogduitsche Flavio Josevus, gestoffeert met figuren van Tobias Timmerman (*un Flave Josèphe en allemand, illustré de figures par Tobias Timmerman.*

Een oude Bijbel (*une vieille bible*).

Een marmere schrijftoortie (*un petit encrier en marbre*).

De pleyster vorm van Prins Maurits (*le moule en plâtre du prince Maurice*).

't VOOR VERTREK VAN DE KUNSTCAEMER.	L'ANTICHAMBRE DU CABINET DE CURIOSITÉS

Een Joseph, van Aertje van Leyden.

3 Belijste printen (3 *gravures encadrées*).

De groetenis van Maria (*la salutation de Marie*).

Een lantschappie nae 't leven (*petit paysage d'après nature*), van Rembrant.

Een lantschappie (*petit paysage*), van Hercules Seghers.

't Afdoeningh van 't kruys (*descente de croix*), van Rembrant.

Een tronie, nae 't leven (*tête d'aprés nature*).

Een dootshooft, van Rembrant overschildert (*une tête de mort, retouchée par Rembrant*).

Een pleyster badt van Diana, (*le bain de Diane, plâtre*) van Adam van Vianen.

Een model nae 't leven (*un modèle d'après nature*), van Rembrant.

Drie hondekens, nae 't leven (3 *petits chiens d'après nature*), van Titus van Rijn.

Een geschildert boeck, van denselven (*un livre, peint par le même*).

Een Marias tronie, van denselven (*une tête de la Vierge, du même*).

Een maneschijntie, van Rembrant overschildert (*un clair de lune, retouché par Rembrant*).

Een copye nae de geesselingh Cristi, nae Rembrant (*une copie de la flagellation du Christ, d'après Rembrant*).

Een naeckt vrouwtie, gemodelt [1] nae 't leven, van denselven (*une petite figure de femme nue, peinte d'après nature par Rembrant*).

---

1 Ici encore le mot *gemodelt* ne signifie pas modelé, mais *étude d'après le modèle*.

Een begonne lantschappie, nae 't leven, van denselven (*un petit paysage d'après nature, ébauché, du même*).

Een paert, nae 't leven, van denselven (*un cheval d'après nature, du même*).

Een cleyn stuckkie, van de jonge Hals (*un petit tableau de Hals le jeune*).

Een vissie, nae 't leven (*un petit poisson d'après nature*).

Een becken gepleystert, met naeckte figuren, van Adam van Vianen (*un bassin en plâtre, avec des figures nues, par Adam van Vianen*).

Een out koffer (*un vieux coffre*).

4 Stoelen met swart leeren sitsels. (4 *chaises avec les siéges en cuir noir*).

Een vuyer taefel (*une table en sapin*).

OP DE CLEYNE SCHILDERCAEMER. DANS LE PETIT ATELIER.

In 't eerste Vack. *Dans le premier compartiment.*

33 Stucks Antick hantgeweer en blaes Instrumenten (33 *pièces, vieilles armes et instruments à vent*).

In 't tweede Vack. *Dans le second compartiment.*

60 Stucks soo Indiaense hantgeweren, pijlen, schichten, asegaïjen en bogen (60 *pièces, armes, flèches, javelots, sabres et arcs des Indes*).

In 't derde Vack. *Dans le troisième compartiment.*

13 Stucks soo bambuysen als fluyt-instrumenten (13 *pièces d'instruments en bambou et flûtes*).

In 't selve Vack. *Dans le même compartiment.*

13 Stucks peylen, boogen, schilden als anders (13 *pièces, flèches, arcs, boucliers et autres*).

In 't vierde Vack. *Dans le quatrième compartiment.*

Een groote pertye handen en tronien op 't leven afgegoten, met een harp en een Turcxe boogh (*une grande quantité de mains et de têtes moulées sur nature, plus une harpe et un arc turc*).

In 't vijfde Vack. *Dans le cinquième compartiment.*

17 Handen en armen, op 't leven afgegooten (17 *mains et bras, moulés sur nature*).

Een pertye harthoorens (*un nombre de bois de cerf*).

4 Cluyt- en voetbogen (4 *arcs et arbalètes*).

5 Antieckse hoeden en schilden (*cinq anciens casques et boucliers*).

9 Calbassen en flessen (9 *calebasses et bouteilles*).

2 Geboeuceerde contrefijtsels, (*deux portraits moulés*) sijnde Bartholt Been en sijn huysvrouw (*et sa femme*).

Een pleyster gietsel van een Grieksch anticq (*un plâtre moule d'un antique grec*).

De statue van den Keyser (*la statue de l'empereur*) Agrippa.

Dito van den Keyser Aurelius.

Een Cristus tronie, nae 't leven (*une tête de Christ, d'après nature*).

Een saters tronie met hoorens (*une tête de satyre avec cornes*).

Een Sibilla antique.

Een antieckse Laeckon (*Laocoon*).

Een groot zeegewas (*une grande plante marine*).

Een Vitellius.

Een Seneca.

3 à 4 Antique vrouwe tronien (3 *à* 4 *têtes de femmes antiques*).

Nog 4 andere tronien (4 *autres têtes*).

Een metaal stuckie geschut (*une petite pièce d'artillerie en métal*).

Een pertye antiekse lappen van diversche coleuren (*une quantité de morceaux d'étoffe ancienne, de différentes couleurs*) [1].

7 Snaar instrumenten (7 *instruments à cordes*).

Twee Schildereytjes van Rembrant (*deux petits tableaux de Rembrant*).

IN DE GROOTE SCHILDERCAEMER. DANS LE GRAND ATELIER.

20 Stucks helbaarden, slachswaerden en Indiaansche waijers (20 *pièces, hallebardes, épées et éventails indiens*).

---

1 « Voilà mes antiques ! »

Een Indiaans mans en vrouwe cleet (*un costume d'homme et de femme des Indes*).

Een casket van een reus (*un casque de géant*).

5 Curas harnassen (5 *cuirasses*).

Een houte trompeth (*une trompette en bois*).

Twee Mooren, in een stuck van Rembrant (2 *Maures, en un tableau, par Rembrant*).

Een kindeke, (*un petit enfant*) van Michael Angelo Bonalotti.

OP DE SCHILDER LOOS. DANS LA DÉCHARGE DE L'ATELIER.

Een leeuwe en een leeuwinne huyt, met twee bonte rocken (*une peau de lion et une peau de lionne et une pelisse en fourrures*).

Een groot stuck, synde Dianae (*un grand tableau représentant Diane, ou Danae*).

Een pitoor, nae 't leven, (*un butor, peint d'après nature*) van Rembrant.

OP 'T CLEYN KANTOOR. DANS LE PETIT BUREAU.

Tien stucks schilderijen soo cleyn als groote, (10 *tableaux, grands et petits*) van Rembrant.

Een ledekant (*un bois de lit*).

IN DE CLEYNE KEUKEN DANS LA PETITE CUISINE.

Een tinne waterpot (*un pot en étain*).

Eenige potten en pannen (*quelques pots et marmites*).

Een tafeltie (*une petite table*).

Een schaffterij (*un garde-manger*).

Eenige oude stoelen (*quelques vieilles chaises*).

2 stoelkussens (2 *coussins de chaise*).

IN DE GANGH. DANS LE CORRIDOR.

9 Witte schaelen. (9 *assiettes blanches*).

2 Aerde schotels (2 *plats en terre*).

LIJNWAET, 'T WELCK GESEYT OP DE BLEECK TE ZIJN. LINGE QU'ON DIT ÊTRE A BLANCHIR.

3 Manshembden (3 *chemises d'homme*).

6 Neusdoecken (6 *mouchoirs*).
12 Servietten (12 *serviettes*).
3 Taefellaeckens (3 *nappes de table*).
Eenige beffen en ponjetten (*quelques cols et manchettes*).

Aldus gedaen den 25 en 26 July 1656.

(Extrait des inventaires L^a R Anno 1656, à la Chambre des Insolvables à Amsterdam : — cette pièce a été publiée pour la première fois par M. Nieuwenhuis, *A review* etc. London 1834 ; puis par M. J. Immerzeel, dans son *Éloge de Rembrandt*, 1841. Il se trouve aussi dans le *Rembrand* de M. C. Blanc et dans le *Rembrand*, *Discours* etc. par M. Scheltema, 1866, traduit en français par M. Alphonse Willems, édition annotée par W. Bürger. Ce n'est que dans deux ou trois endroits que j'ai donné une interprétation qui me semble plus juste).

ARRÊT *de la Cour provinciale du* 22 *déc.* 1662, *confirmé par celui du Grand Conseil du* 27 *janvier* 1665. *Aux Archives du Royaume, à la Haye.* (Reg. van geextend. Sentent. v. Hoogen Rade in Holl. 1665 f° 1).

L'on sait qu'Isaac van Hertsbeek avait prêté à Rembrandt en 1653 *f* 4200, qui lui furent payés en 1658 par les commissaires dans la faillite. Mais Craeyers, tuteur de Titus, réclama cette somme pour le mineur. Les échevins d'Amsterdam condamnèrent Hertsbeek en 1660 à restituer cette somme. Les deux arrêts susnommés maintinrent cette décision. En dehors de cette cause principale, ces arrêts contiennent une exposition de faits qui nous intéressent davantage. Je les résume pour les rendre plus intelligibles. Il en résulte donc, selon l'exposé des faits

donné par Craeyers: que des difficultés étant surgies à propos d'un inventaire des biens, que Rembrandt aurait dû faire, et de la moitié qu'il aurait dû y assigner à son enfant, Rembrandt en ait appelé à la rémission expresse contenue dans le testament, jusqu'à ce que en 1647 il fût exhorté par les amis de l'enfant du côté de la mère d'en agir ainsi (totdat in 1647 hem bij des kints vrunden van moeders zijde eenige aenmaninge daer toe gedaen is). Que Rembrandt, averti par monsieur Cloeck, qu'il était nécessaire de faire un inventaire des biens qu'il avait possédés en commun avec sa femme, en avait dressé une liste (hij specificatie had gesteld zoodanig als die tijde van sijn huisvrouw's overlijden waren geweest, met bijvoeging van de estimatie en waerde, zooals hij die verstont op het minste waardig te wesen, 't welk te samen had uitgemaakt *f* 40,750, waarin de helft Titus competeert, *f* 20,375, op rekening waarvan Titus niets had genoten). Qu'il les avait évalués à *f* 40,750, dont la moitié reviendrait à Titus, qui n'en avait rien reçu.

Qu'en 1656 la maison de R. avait bien été translatée à Titus, comme une partie de l'héritage de sa mère, mais que R. s'est trouvé après dans la gêne et avait dû faire cession de ses biens (dat hij daerna in ongelegenheid van zaken — en cessie had moeten doen), de sorte que le curateur de sa masse faillite et quelques créditeurs avaient provoqué la vente judiciaire de cette maison. Que Titus avait non seulement droit à la moitié des biens de sa mère, mais encore un droit d'hypothèque légale (recht van legaal hypotheek) sur les biens de son père.

Voilà les faits exposés par Craeyers.

A ce, Hertsbeek a repondu: que R. lui emprunta en 1653 etc. —

Qu'après cela, lorsque ses affaires empirèrent (soo als syn saecken begosten te verargeren) le transfert de la maison

fut fait; etc. Que Titus ne pouvait nullement prétendre un droit sur la moitié, puisque son père pouvait le satisfaire avec sa portion légitime (also sijn vader hem vermocht af te setten met een legitime portie), laquelle, d'après le compte même du demandeur, ne pouvait être au delà de *f* 6,791.13.5 [1]; qu'il n'avait non plus aucun droit d'hypothèque sur les biens de son père.

La demande de Craeyers lui fut assignée, mais les arrêts ne contiennent naturellement aucune décision sur tous ces faits. Il en résulte néanmoins très positivement que, de 1647 à 1665, même les plus exigents n'ont jamais rien demandé à Rembrandt à cause d'un second mariage. Jamais on ne demande l'héritage entier, auquel Titus pouvait prétendre en ce cas; sur d'autres motifs, motifs fort disputables, on ne demande que la moitié.

REQUÊTE DE TITUS VAN RIJN [2].

Titus s'adressa d'abord aux magistrats de la ville pour obtenir des lettres de recommandation.

Fiat het voorschrijve in neffens staende requeste gedaen actum den 3 Juny 1665.
(*Signature illisible.*)

Aen Ed: Grootachtb^e^: Heeren mijne Heeren Burgemm̄. en̄ Regeerders der stadt Amsterdam̄e.

Geeft ootmoedigh te kenne Titus van Rhijn jongman ingeboren Burger dezer Stede, soo dat hij suppl^t^ nu ge-

1 Cette somme est fort remarquable puisqu'elle est à peu près celle qui fut assignée à Titus en 1665.

2 Le contenu de ces pièces est résumé à la page 320.

kome sijnde ten ouderdom van omtrent vier en twintig jare, en bevindende dat sijne minderjarigheyt int drijven en voortsetten van sijne handelinge hem eenigsints hinderlijck is, En voorts noch schadelijker soude conne worde, hadde daerom̃e met advys en volcome goetvinde van sijne vader Rembrant van Rhijn die tot die eynde dese mede heeft onderteeckent overleyt ome te reguarde van weynige resterenñ tijt, hem te doen mondige, en alsoo alle sijne saken vrij en onbeschroomt te drijven,

Waer over hij suppl^t^. sijn toevlugt is nemenñ tot Uw Ed: Groot Achtb^t^ met ootmoedigh versoeck, Uw Ed: Grootachtb^ts^ geliefte sij (in consideratie van sijn bequaemheyt als bij de onderstaē verclaringe blijckt) hem suppl^t^ te verlene favorable brieve van Recommandatie aen Ed. Groot mog. Heeren Staten van Holland eñ Westvriesl^t^. ten eynde hem verleent werde veniam aetatis bij acte in forma,

Twelk doenñ c

Rembrandt van Rhijn Titus van Rhijn.

Wij ondergeschreven Burgere, vrunden, en coopluyde deser stede verclare bij dese goede kennisse te hebben aen voorn. suppl^t^ Titus van Rijn jongman en uyt de ommegang niet anders cunne oordele off is vermits sijn goede kennisse ende comportement volcome bequaem, om sijn handeling en saeke als mondigh selfs te drijven.

Abraham Francen Willem Jansz. van der Pluym
Jacob Claesz. Vermaeten.

A cette pièce était jointe la déclaration suivante (imprimée en partie) du marguillier, confirmant le baptême de Titus par le ministre Badijns:

Ick ondergeschreven betuyge dat in het Doopboeck van de Suyderkerck blijckt dat op den 22 Septemb^r^. anno 1641

ghedoopt is van Dr. *oomene* (ce mot est ajouté à la plume, mais on oublia d'effacer le r) Badijns een Kindt ghenaemt tijtus daer af Vader te Boeck staet rembrandt van rijn, Moeder Saskija van Ulenburch ende ghetuyge Secretaris Gerardus Loo. Dit aldus uyt het voorschreven Boeck uyt-getrocken, 't oorconde der waerheyt, dit ghetekent.

Actum in Amsterdam den 26 januwaryo Anni 1661,

U E. Dienst-willige
Koster van de S. K. (Suyder Kerk)
Arent Jacob Astenbrinck.

Alors la régence d'Amsterdam, appuyant la demande de Titus, adressa la lettre suivante aux États de Hollande :

Edele Groot Mogende Heeren

Om 't beright ende de goede getuigenisse, ons door de naeste vrienden van Titus van Rijn, Jongman oud omtrent 24 jaren, nopende de gelegentheit en capaciteit van denselven Jongman gegeven, Hebben wij zijn persoon Uw Ed. Gr. Mo: bij desen mede willen recommanderen, met gedienstig versoek dat Uw. Ed. Gr. M. gelieven zijne oodmoedige bede hem te verlenen veniam aetatis met Brieven daertoe vereyscht.

Waermede
3 Juny 1665. etc.

Avec ces pièces Titus van Rijn adressa la requête suivante aux États de Hollande, qui lui adjugèrent sa demande, ainsi que le prouve le *fiat* en marge.

Fiat op advies van Amst^m in optim: forma de 19 Junij 1665.
(Signature).

Aende Ed: Groot Mog: Heeren Staeten van Hollandt ende Westvrieslandt

Verthoont met behoorlijcke reverentie Titus van Rijn in-

geboorne Borger der stadt Amsterdam, dat hij suppl[t] nu bijnae hebbende berijckt den ouderdom van vier en twintigh jaeren, gaerne zijne eigene affairen soude verrighten, en selfs sijne goederen regeren, oordelende niet alleen hij selfs sulcx voor hem al der nuts ende dienstigh te sijn maer oock sijn vaeder eñ andere eerlijcke luiden die hem seer wel kennen, gelijcke wt de verclaeringe deser annex is blijckende, dan alsoo hem suppliant is obsterende den corten tijt zijner minderjaerigheyt soo versoeet deselve dat het uwe Ed: Groot Mog: geliefte zij hem suppl. te verleenen veniam aetatis (alvoren tot de faciliteringe van de Ed. Heeren Burgemeesteren ende regeerders deeser stede Amsterdam geobtineert hebbende brieven van voorschrijvens en recommandatie mede hier nevensgaende:) omme alsoo int disponeren ende regeren sijner goederen te mogen doen ofte gehouden werden als off hij sijn vijff en twintigh Jaeren gepasseert waere ende dienvolgende vande voogdie ofte curatele die hij tot noch toe verstaen subject te sijn ontslagen ende hem daertoe verleent acte ofte brieven in optima forma. 'twelck doende.

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE DES ŒUVRES DE REMBRANDT VAN RIJN.

Pour bien faire connaître les œuvres d'un artiste, le classement historique est celui qui conduit le mieux à mettre en lumière leur marche graduelle et les rapports qui existent entr'elles. Dès l'abord un catalogue chronologique des œuvres de Rembrandt me parut indispensable, et il doit paraître étrange que personne jusqu'ici n'aît essayé de réaliser cette idée soit pour Rembrandt, soit pour tout autre artiste. C'est donc pour la première fois qu'un essai en ce genre est tenté. Ici les peintures, les dessins, les eaux-fortes du maître, dont l'œuvre est si étendu et si varié, se présentent dans une succession historique et dans un ensemble qui jettent un jour tout nouveau sur la marche et le développement du talent de Rembrandt. Dans ce catalogue j'ai rassemblé, outre les pièces portant date, tout ce qui, soit par le style, soit par d'autres motifs, pouvait être rangé sous une année ou sous une époque déterminée. Je n'ai pas répété les descriptions qui se lisent déjà dans l'exposé précédent. De même, les eaux-fortes ne sont indiquées que par les titres et les numéros du catalogue de M. C. Blanc, dont les descriptions soignées et détaillées rendent superflue toute répétition. Pourtant quelques additions et quelques changements y ont trouvé leur place.

Partout où l'on trouve la signature RH, il faut observer que ces lettres, étant les initiales de *Rembrandt Harmens*, se présentent accolées en monogramme.

Les œuvres précédées d'un ? sont celles dont l'existence ou l'authenticité me paraît douteuse.

Bien que cet essai soit le fruit de longues et laborieuses recherches dans les collections, les musées, les livres, il est loin d'être complet. Cependant il peut servir de canevas que d'autres couvriront, et que je m'empresserai moi-même de compléter continuellement.

Mais en dehors de cette liste déjà si étendue, il existe une nuée d'ouvrages qui n'y sont pas mentionnés. Rembrandt a tant produit, ses œuvres sont tellement éparses dans tous les coins de l'Europe, il y en a tant dont on ne peut contrôler ni l'existence, ni l'authenticité, que voilà déjà une catégorie d'ouvrages impossible à ranger sous une époque déterminée. Une autre catégorie encore est celle d'œuvres connues et authentiques, mais que les limites tracées à l'activité individuelle m'ont empêché de voir et dont rien ne me fournit un motif suffisant pour les ranger quelque part. Pour ne citer qu'un seul exemple, l'on se rappellera que plusieurs peintures et dessins du maître se trouvent dispersés dans les châteaux des mécènes anglais, et on conviendra de l'impossibilité de ne rien omettre de ces œuvres.

Afin de réunir toutes les œuvres attribuées à Rembrandt, j'ai compulsé entr'autres d'innombrables catalogues anciens et nouveaux, et les listes que j'ai dressées de ces centaines de notices rempliraient encore un volume aussi fort que le présent. J'avais d'abord pensé donner tout cela, rangé selon les sujets, pour le profit des investigateurs futurs, auxquels je pouvais de la sorte épargner l'ennui des longues recherches faites par moi. Mais j'ai renoncé à donner ce qui, sauf plusieurs exceptions, ne présente qu'une *rudis indigestaque moles*. Impossible de faire ici un triage, de se tracer une ligne de démarcation.

C'est par ces considérations que j'ai été conduit à déposer en paix ce gros dossier, et que je me suis restreint à

ne donner qu'un catalogue, présentant dans un ordre chronologique, autant d'œuvres que je pouvais y ranger en vertu de quelque motif.

Quant aux dessins, j'ai fait une exception à cette règle. Voici pourquoi. Une foule de tableaux sont amplement décrits et commentés dans le catalogue raisonné de Smith, dans les notices des collections et des ventes célèbres et bien connues, dans les catalogues des musées, généralement rédigés aujourd'hui avec tant de soin. Mais pour les dessins, tout cela fait défaut presque absolument. Jamais catalogue des dessins de Rembrandt n'a été dressé. Le seul musée qui jusqu'ici possède un catalogue de dessins, est celui du Louvre. Mais bien que cette notice, faite par M. F. Reiset, soit une œuvre excellente, elle ne contient que la description des pièces exposées dans les salles; pour cette raison, des dessins de Rembrandt on n'y trouve décrits que six. Alors j'ai pensé faire une œuvre utile en décrivant au moins une partie de ces feuilles intéressantes, non comprises dans le catalogue chronologique. Ici encore je me suis renfermé dans des limites certaines, écartant les innombrables notices puisées aux catalogues de ventes anciennes et récentes (bien que celles de Ploos van Amstel etc. soient fort intéressantes), et ne donnant que ce que j'ai pu examiner moi-même dans quelques musées et collections particulières.

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE.

1617.

? **Paysage**, signé R. v. Rijn, 1617, trouvé en 1842 à Schiedam (Hollande). Mentionné dans la revue dite *De beeldende kunsten*, année 3, pag. 130. Comme R. aurait eu 10 ans alors, cette date ne peut être admise. Je ne fais mention de ce prétendu tableau, que pour ne rien omettre.

1626.

DESSIN.

? **La descente de croix.** Vendu dans la première semaine d'octobre 1859 à l'hôtel Drouot à Paris, „beau dessin à la plume par Rembrandt, signé R. V. R., 1626, d'un grand caractère."

L'Artiste, 1859.

1627.

PEINTURE.

St. Paul dans la prison. Sur le livre ouvert devant lui, on lit *Rembrandt fecit*, et au-dessous, sur le mur RH 1627. B. H. 0.70. L. 0.58.

Gal. Schönborn à Pommersfelden. Vendu à Paris 1867, 4000 fr. à la Galerie nationale à Stuttgart.

1628.

EAUX-FORTES.

PORTRAITS.

192. **La mère de Rembrandt.** RH 1628, le 2 à rebours.

Au musée d'Amsterdam il y a une 1e épreuve où le capuchon est dessiné à la pierre noire.

193. **Buste de la mère de Rembrandt.** RH 1628, le 2 écrit à rebours.

252. **Petite tête de femme**, pièce très rare; évidemment la mère de Rembrandt et de la même année que le précédent, dont il forme un essai. (Une épreuve de cette estampe rarissime fut vendue f 31, chez Verstolk à M. Arnold).

1629.

? **Portrait d'un homme** avec turban fourré et manteau en fourrure; eau-forte d'après Rembrandt? portant le nom de Rembrandt et la date 1629.

EAUX-FORTES

230. **Portrait de Rembrandt**, en buste, signé RH 1629 en lettres retournées. Nommé à tort Titus. Claussin, Suppl. p. 8. Pièce fort douteuse.

Bartsch
106. **St. Jérôme à genoux** devant un livre, une tête de mort, etc.; à gauche la tête d'un lion couché; fond de mur avec de grosses pierres. (C'est la grande pièce rejetée par M. Blanc). Une des premières études pour la peinture du *St. Jérôme* de la gal. Suermondt, qui le représente en sens inverse.

1630.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

St. Jérôme dans une grotte. Il est agenouillé devant une butte de terre où est posé un grand livre ouvert. Il tient un crucifix; auprès de lui, une gourde, un sablier, un bâton, un chapelet, une coupe, un livre, un chapeau de cardinal de couleur grise et un châle verdâtre. Au premier plan, une grande natte étendue. A droite, un lion couché. Dans le contour de la tunique brune on voit des repentirs, la figure ayant été plus mince, tandis que la jambe droite est agrandie et le pied nu, dont on aperçoit encore les doigts, couvert d'une sandale. C'est le nº. 128 de Smith. Probablement de 1630 ou 1629 [1].

Gravé par van Vliet en 1631, avec l'inscription: RH v. Rijn jn J. G. van Vliet fet. 1631.

C'est peut-être le *Jérôme* mentionné dans l'inventaire de R.

Coll. de M. B. Suermondt à Aix-la-Chapelle.

Loth ou Philosophe dans une grotte; connu par l'estampe de Schmidt, qui porte l'inscription: RH v. Rijn pinx 1630.

Il est assis, la tête appuyée sur le bras, près d'une colonne; à côté de lui sont divers objets, des vases, etc. Au fond, dans l'ouverture de la grotte, on voit des édifices en feu. Est-ce Loth? Ou bien une espèce de symbole de la Vanité, une Vanitas? C'est le nº. 9 de Smith.

Lorsque Schmidt en fit la gravure en 1768, le tableau se trouvait dans le cabinet César.

---

1 Page 17, St. Jérôme de 1630 ou 31, corrigez: de 1629 ou 30.

PORTRAITS, ÉTUDES.

Vieillard, de $\frac{3}{4}$ à gauche; grand. nat. fig. à mi-corps, sans les mains. B. forme octogone. H. 2 p. $2\frac{1}{2}$. L. 1 p. 9.
Signé RH 1630.

C'est peut-être la tête de vieillard („oude mans tronie"). H. $22\frac{3}{4}$ p. L. 19 p. sur bois, qui passa avec le cabinet de mad. de Reuver au prince de Hesse. Les dimensions sont à peu près les mêmes. Hoet, Cat. II, p. 393.

Gal. de Cassel.

Trois autres bustes, à la même galerie, appartiennent à la même période:

I. **Un buste de vieillard**, sur panneau octogone d'égale grandeur que le précédent. C'est apparemment une variante du même modèle. Il est presque de face et porte un petit bonnet noir. Le visage est tres coloré, la barbe et la moustache sont grises. Une double chaîne en or pend sur son habit brun foncé. Le fond est brun.

II. **Buste de vieillard de face**, tête nue aux cheveux gris hérissés, au visage coloré; barbe, moustache et sourcils gris. Il porte un habit brun, un manteau noir et une chaîne en or avec médaille pend sur sa poitrine. Fond brun. B. H. 1 p. $10\frac{1}{2}$. L. 1 p. 7.

III. **Buste de vieillard**, la tête chauve un peu penchée; il regarde en bas; barbe et moustache blanches. Habit foncé bordé de fourrure. Visage très coloré. B. H. 1 p. 7. L. 1 p. $3\frac{1}{2}$.

Buste de jeune homme, ressemblant au Rembrandt de l'eau-forte de 1630 nº. 214. B. H. 0.36. L. 0.275.

Gravé en taille douce par Valentin Green, sous le titre de *Prince Rupert*, gravé dans le Mus. franç. p. Massard père. Dans le Mus. Nap. de Filhol.

Vente G. Slingelandt. H. 1. p. $1\frac{1}{2}$ L. 11. p.

De là il passa dans le cab. du Stadhouder Guillaume V. Au musée de La Haye.

Philon le Juif; petit buste de vieillard avec moustaches, de face. Signé et daté 1630. Smith 461. A Innsbruck.

M. W. Bürger, Gaz. des beaux-arts, Sept. 1866, dit que cela paraît l'original du petit tableau gravé par van Vliet en 1633 (Rembrandt van Rijn jn. J. G. van Vliet fecit 1633) et le même personnage que l'eau-forte de Rembr. de 1630 nº. 266.

Répétition du **Philon**. Petit buste de vieillard de face, portant un turban foncé; costume foncé. Peinture fine, empâtée dans les clairs.
Gal. Suermondt à Aix-la-Chapelle.

? **Portrait de Rembrandt** dans un âge fort jeune, presque sans moustaches. Coll. du marq. de Westminster à Grosvenor-House, Londres.

DESSINS.

Siméon dans le temple. Croquis à la plume lavé à l'encre de Chine et à l'encre brune, semblable en tout point à l'eau-forte de 1630.
Cab. d'estampes au musée de Berlin.

Deux **études de lion couché**, gravées par un anonyme, apparemment d'après une des fréquentes études de lion du maître; ils portent: 1630 Rt et: Rembrandt 1642.

Étude pour le St. Jérôme de la gal. Suermondt; homme agenouillé, vu de dos, les mains jointes. Sanguine et pierre noire. H. 0.206. L. 0.160. Coll. Crozat et Mariette. Musée du Louvre.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

24. **Siméon dans le temple.** RH 1630.

21. **Petite circoncision**; évidemment de 1630, étant gravée de la même pointe.

37. **Jésus parlant aux docteurs.** RH 1630.
(M. Blanc donne 1636; l'épreuve d'Amsterdam porte très lisiblement 1630).

77. **St. Jérôme en méditation.** Étude pour le St. Jérôme de M. Suermondt.

ÉTUDES

129. **Mendiants à côté d'une butte.** RH. Style et pointe de 1630 à 31.

128. **Gueux et gueuse**, vis-à-vis. RH 1630.

133. **Petit gueux debout.** RH IN en très petites lettres; des premières années.

136. **Gueux assis sur une motte de terre.** RH 1630. et *Rembrandt f.*

155. **L'homme qui pisse.** RH 1630. Copié par .... avec la date 1631.

260. **Homme au chapeau à grands bords.** RH 1630.

265. **Tête d'homme de face avec bonnet** RH 1630.

266. **Homme assis à moustaches relevées.** RH 1630.
Comparez la tête orientale de 1635. Bl. nº. 173, et le *Philon le Juif*, peint en cette année.

272. **Vieillard chauve.** Signé R. 2e état RH 1630. 3e id. RH 1630.

273. **Le même vieillard en contre-partie.**

274. **Vieillard chauve.** RH 1630.

282. **Vieillard à barbe ébouriffée.** RH 1630.

283. **Id. à longue barbe blanche.** RH 1630.

PORTRAITS.

226. **Rembrandt au bonnet fourré.** 1630. Copié en sens inverse p. Watelet.

214. **Rembrandt faisant la moue.** 1630. Le 2me état n'a plus que les chiffres 30.

204. **R. aux cheveux crépus.** Forte ressemblance avec le n°. 214, variante de la même tête. RH

217. **R. aux yeux hagards.** RH (Suivant Blanc et Wilson RH 1630.)

218. **R. riant.** RH 1630. Il en existe une vieille copie en sens inverse; d'autres la disent de la main de R. lui-même.

219. **R. à la bouche ouverte.** (M. Blanc y a justement remarqué la ressemblance avec le visage du gueux assis sur une motte de terre, de cette même année.) RH 1630.

208. **R. au nez large.**
209. **R. au visage rond.** } Même type de visage que les n°s 204 et 214.

205. **R. aux cheveux crépus et au toupillon élevé.** Des premières années.

1631.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Siméon dans le temple, tenant dans ses bras l'enfant Jésus. Bois, cintré; la partie cintrée est ajoutée au panneau. H. 0.705. L. 0.47 dans le cadre.

Signé sur le banc à droite. RH 1631.

Gravé en man. noire par Bierweiller 1835; par J. de Frey dans le Mus. français; par Devilliers dans le Mus. Napoléon.

Il parut à la vente Adr. Bout à La Haye en 1733, et fut vendu *f* 830. Hoet t. I., comme le font présumer les dimensions mentionnées, h. 23 pouces, l. 18½ [1].

En 1770 il faisait partie du cabinet du prince d'Orange-Nassau.

Transporté à Paris, il fut restitué en 1815.

Musée de La Haye.

Susanne, venant de déposer ses vêtements, une chemise et une robe amarante, est sur le point d'entrer au bain; le pied gauche est dans sa pantouffle, le pied droit dessus; elle se couvre le corps de ses cheveux et d'un bout de chemise; fond d'arbres et d'édifices. A gauche une aiguière en or sur un plateau; dans le feuillage une tête d'homme [2].

Signé au coin droit en bas: *Rembrant f*
f 1631.

Bois. H. 0.46. L. 0.37 dans le cadre.

Au côté droit du panneau une pièce large de 4 cent. est ajoutée.

En 1770 le tableau fit partie du cabinet du prince d'Orange. Musée de La Haye.

---

1 Comparez les SIMÉON dans les ventes: van Zwieten 1755, Hoet II; de Jende 1735, Hoet I; van Hoeken 1742, Hoet II; Reynolds 1795; et les n°s 65, 66, 67 du cat. de Smith.

2 A la pag. 19 il est dit que Susanne porte une ferronnière au front. C'est une erreur; les cheveux sont retenus sur la tête par un petit ruban.

Loth et ses filles [1]. Loth enivré est assis par terre, les jambes écartées, et tenant un gobelet qu'il renverse; une de ses filles, assise, tient une cruche; l'autre est debout derrière lui. Au lointain Sodome en feu et la femme de Loth changée en pilier de sel. Signé RH. van Rijn inventor 1631. J. G. van Vliet fecit. C'est probablement le n . 7 de Smith. Gravé aussi p. Hadweg.

Dans la belle collect. de dessins dont la vente était annoncée pour le 7 août 1837 à Dresde chez Heinrich, et qui passa en entier au roi de Saxe, il se trouva „ un dessin de R. à la plume et à l'encre de Chine d'un grand esprit et d'une expression superbe, dessiné en peu de traits. „ L. 6 p. 4. H. 5 p. 3. La description de ce dessin convient au sujet gravé par van Vliet.

Le baptême de l'eunuque [2]. Celui-ci est à genoux au premier plan, vêtu d'une robe riche. Philippe lui verse de l'eau sur la tête. Sur une hauteur du terrain derrière ce groupe, l'on voit un cavalier dont le cheval a les pieds de devant sur la butte de terre, de façon qu'on le voit en dessous. Derrière, le char, surmonté d'un grand parasol, des cavaliers etc. RH. van Rijn jnv. J. G. van Vliet f. 1631. (gravé aussi par Visscher.)

PORTRAITS.

Portrait de jeune homme. Signé RH 1631.
A la reine d'Angleterre, à Windsor Castle.

Portrait d'homme, dit Hugo Grotius, mais ne lui ressemblant guère. Il est de gr. nat. jusqu'aux genoux, vêtu de noir, avec une fraise tuyautée.

Peinture finie, ton neutre et tranquille. Bois. H. 2′3″. L. 1′9″.
Signé *Rembrant f.* 1631.
Au musée de Brunswick.

Un rabbin, âgé, vêtu de noir, la main droite sur le dossier d'une chaise, la gauche tient un billet sur lequel sont quelques lettres et l'année 1631. Fond clair, peinture finie. B. H. 0.425 L. 0.32.

Coll. Romswinckel.
„ de la reine des Pays-Bas.
„ du roi Guillaume II. Vendu en 1850 à M. Weimar à La Haye, f 3,4 00.

Vieille femme assise dans un fauteuil, devant une table et lisant dans un gros livre. Nommée la *Prophétesse Anne*. Elle a la tête couverte d'un capuchon bordé d'or et porte un manteau rougeâtre. Fond neutre. B. H. 0.70 L. 0.58. Signé RH 1631.
Gravé p. van Vliet, RH van Rijn jnventor J. G. van Vliet fecit.
Galerie Schönborn à Pommersfelden; vendu à Paris en 1867, 12,500 fr.

Portrait de jeune femme, presque de face, les cheveux blonds relevés; petit bonnet à dentelles; robe noire et fraise. Smith 496. Signé 1631.
En 1836 chez M. de la Hante.

Officier, dit Sobieski; coiffé d'un bonnet orné de pierreries; manteau foncé attaché avec une grosse chaîne en or. La main droite appuyée sur un bâton. Signé et daté 1631 (Waagen).
A l'Ermitage, St. Petersbourg..

---

1 Le même sujet avec quelques changements a été gravé par Schmidt d'après le tabl, du prince Henri de Prusse. Smith nº. 8.

2 Un Baptême de l'eunuque fut vendu en 1695 à Amst. *f* 46. Hoet, Cat. I.

? **Vieillard** à mi-corps; barbe blanche, la tête couverte d'une calotte; les deux mains reposent sur un bâton; il regarde avec attention. „Extrêmement naturel" Signé 1631. Vente J. Alenzoon, Leiden, 1774. Bois. H. 25½ L. 21 pouces.

Un portrait d'officier; le 1r état sans nom; les états postérieurs avec l'inscription: Georgius Ragocy, Dei gratia princeps Transilvaniae, partium regni Hungariae dominum et Siculorum comes etc..

't Amsterdam gedruckt bij Hugo Allardt in de Kalverstraat in de Wereltkaert, R. van Rijn inv. 1631. J. G. van Vliet fec.

DESSINS.

Vieillard chauve à grande barbe et longue robe, assis dans un fauteuil, les mains l'une sur l'autre. Esquissé à la mine de plomb et puis finement dessiné à la sanguine. Signé en bas RH 1631. H. 0.225. L. 0.145.

Le filigrane du papier est un aigle aux aîles déployées. Musée Teyler à Haarlem.

Diane au bain; à la pierre noire avec quelques touches de brun. Dessin pour l'eau-forte n°. 165, en sens contraire. H. 0.18 L. 0.15.

Coll. Verstolk van Zoelen.
„ Leembruggen 1866 *f* 40.

La rencontre de David et d'Abigaïl: belle composition; dessin à la plume et lavé d'encre brune. Signé et daté 1631. L. Blau lithogr.

Coll. de l'archiduc Charles (Catalogue de fac-similes par R. Weigel).

EAUX-FORTES.

SUJETS ET ÉTUDES.

165. **Diane au bain.** Signé RH ft. Voyez p. 21.

168. **Danaë et Jupiter.** RH. Manière de ce temps, 1631 à 32.

114. **Vieillard sans barbe.** RH 1631.

117. **Les baigneurs.** *Rembrandt f* 1631.

91. **Aveugle jouant du violon.** RH 1631.

108. **Petite figure polonaise.** RH 1631.

138. **Le lépreux** (de Lazarusklap). RH 1631.

156. **La femme qui pisse.** RH 1631.

131. **Gueux à manteau déchiqueté.** RH 1631.

130. „ **dans le goût de Callot**; style du précédent.

132. **La femme à la calebasse**; même gravure.

119. **Deux figures vénitiennes**; même gravure que le **Lépreux.**

103. **Paysan, les mains derrière le dos.** RH 1631.

275. **Buste de vieillard chauve**, à tête baissée. RH 1631 (pièce fort douteuse à mon avis).

276. **Buste d homme chauve à gros nez.** RH 1631.

245. **Vieille au capuchon et au voile noir.** RH 1631.

281. **Vieillard à grande barbe et au front ridé.** 1er état RH 1631.

298. **Profil à barbe droite et à bonnet.** RH 1631.

284. **Vieillard à barbe pointue.** RH 1631.

267. **Buste d'homme à bonnet fourré et manteau brodé.** RH 1631.

264. **Homme âgé en robe fourrée et bonnet.** RH 1631.

124. **Gueux assis.** Grande ressemblance de pose et de modèle avec le dessin à la sanguine du musée Teyler, ce qui me porte à le placer dans cette année.

139. **Vieux mendiant assis et son chien.** RH 1631 (et non pas 1651).

302. **Petit buste à très haut bonnet**; évidemment une étude pour un des deux Juifs debouts dans le tableau du Siméon.

PORTRAITS.

195. **Buste de la mère de R.**, la main sur la poitrine. RH 1631.

198. **La même**, au bonnet de dentelle. RH 1631. (Belle copie par Novelli 1792.)

196. **La même** au voile noir. RH f. probablement de cette époque.

211. **Rembrandt au chapeau rond et au manteau brodé.** 2e état signé RH 1631; le 4e état porte aussi: *Rembrandt.* Sur l'épreuve du 2e état au Brit. Mus. est écrit de la main de R. Æ 24 [1] Anno 1631.
(Il en existe une bonne copie par Claussin en sens inverse).

223. **R. au bonnet rond et fourré.** RH 1631.

220. **R. aux yeux louches.** 1er état. RH 1631 ressemblance avec 204 et 214.

222. **R. au collet pendant.** RH 1631. Le 3e état semble être retouché par van Vliet.

225. **R. au bonnet de fourrure inégal.** RH 1631.

238. **Griffonnements** avec une tête de Rembrandt. RH 1631 (et non pas 1651).
Têtes de Rembrandt, ou fantaisies d'après sa tête qui doivent être rangées aux années 1631—1633.

213. **R. aux yeux chargés de noir.**

215. **R. dans une bordure ovale.** (Comparez le no. 223.)

221. **R. forme octogone.** RH.

224. **R. au bonnet retombant.** (Aux 3 crocs.)

---

1 C'est bien 24, et non 25 comme M. Blanc a lu; M. Bürger m'a communiqué le fac-simile, fait par lui, qui a un 4 indubitable. Le chiffre 24 avait été mentionné aussi par Nagler. D'ailleurs le chiffre même dont M. Blanc donne aussi le fac-simile, est bien certainement un 4. La conclusion dans l'Avant-propos, p. V de mon Ier vol., reste donc juste.

1632.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

La leçon d'anatomie du prof. Nicolaas Tulp; fond d'architecture; sur une table le corps, vu sur la plante des pieds en raccourci; près des pieds, au coin droit, un grand livre ouvert. Les figures sont rangées autour du cadavre et portent des numeros. Le docteur Hartman tient un papier avec les noms des personnes:

2. Jacob Blok. 3. Hartman Hartmansz. 4. Adriaen Slabbraen. 5. Jakob de Witt. 6. Matthijs Kalkoen. 7. Jakob Koolvelt. 8. Frans van Loenen. Figures de grandeur naturelle à mi-corps. Toile. H. 5 p. 4 p. L. 7 p. 1 p. Signé sur une pancarte pendue au mur:

Rembrant f 1632.

Le tableau, fait sur la commande de Tulp ou des régents de la gilde, resta dans une des salles de cette gilde au Sint Anthonies Waag (poids municipal, dit de St. Antoine, autrefois une des portes de la ville), jusqu'en 1828. Vendu au profit du fonds des veuves de chirurgiens, il fut acheté par le gouvernement à raison de 32,000 florins.

J. Dilhof a fait d'après ce tableau un dessin à la pierre noire et à l'encre de Chine, qui se trouvait dans la coll. de Ploos van Amstel. H. Pothoven, un dessin pareil à l'encre de Chine. — Gravé par J. de Frey, avec l'adresse J. de Frey f. aqua forti 1798. J. de Frey excudit Amstelodami; au trait par F. L. Huygens; à l'aquatinte p. Cornilliet, à deux reprises; lithographié par Binger, par H. J. van den Hout et par H. J. Zimmerman. Chromolith. p. Laukhout 1865.

Le tableau fut nettoyé et restauré à diverses reprises. En 1700, la gilde paya f 25, pour le nettoyage des tableaux; en 1709 douze tableaux de ce collége furent nettoyés. Si alors la *leçon d'anatomie* n'y fut pas compris, en 1732 *tous* les tableaux furent nettoyés et *» le manteau du docteur Tulpius réparé. »* En 1781, le peintre Quinchart reçut f 150 pour nettoyer *tous* les tableaux du collége.

En 1817 le tableau fut rentoilé par J. Hulswit [1]; enfin en 1860 il fut de nouveau restauré par M. E. Le Roy.

Musée de la Haye.

Jésus chez Nicodème. Jésus de profil est assis à gauche, parlant à N. qui est assis vis-à-vis de lui. Smith n°. 85. Daté 1632. Gravé par Greenwood.

? **Jeune femme écoutant une vieille.** B. H. 40 p. L. 41. Signé et daté 1632. Gal. Weyer à Cologne, vendu le 25 août 1862 1210 Thal.

---

1 2 Junij voor eene schilderij van Rembrandt verdoekt, schoon gemaakt en geheel in order gebragt . . . . . f 440.—
Verschot aan linnen en raam. . . . . - 12.2
Transpoort heen weeder . . . . . - 1.11

f 453.13

Description des tabl. de la gilde des chirurgiens, par le Dr. J. W. R. Tilanus. Amsterdam, 1865, p. 21.

L'enlèvement de Proserpine. Trois chevaux, bruns foncé, vus presque de face, se plongent dans la profondeur et les ombres du premier plan, entraînant un char romain, orné d'un masque de tigre et de cuivre jaune. Debout, dans un manteau rouge, bordé d'or et de pierreries, Pluton les dirige d'une main au moyen d'une chaîne; de l'autre il enlace sa future épouse. Tandis que le premier plan et les arbres, couvrant jusqu'en haut la partie droite, sont enveloppés d'ombres, Proserpine se trouve encore dans la forte lumière. Son costume a des couleurs brillantes comme celles de pierres précieuses; robe grise, manteau jaunâtre, une chaîne d'or au cou et une fleur dans les cheveux. Elle se défend en désespérée et égratigne le visage de Pluton. Trois de ses compagnes se cramponnent à ses habits, mais elles sont renversées et entraînées. Dans le bout éclairé du terrain à gauche, on aperçoit de l'eau et une végétation abondante de grandes feuilles et de fleurs, finement émaillées dans la pâte. A gauche au lointain, un bout de ciel d'un bleu très fort. Couleur harmonieuse et très vigoureuse; peinture finie et grasse; puissance d'imagination et force de rendu [1]. Environ 1632.

Musée de Berlin.

? **L'enlèvement d'Europe.** Europe, habillée de rouge, montée sur un taureau blanc qui traverse les flots, saisit de la main droite l'une des cornes, et de la gauche s'attache au cuir du cou. Sur la rive, deux femmes et une troisième qui se tient près d'un char attelé de quatre chevaux blancs et conduit pas un esclave noir. Toute la droite est un paysage sombre, composé de grands arbres; à gauche, au dessus de l'eau, le lointain avec des ruines et une percée de ciel. (M. P. Lacroix, *Ann. des artistes*, 1862; une note de M. W. Bürger, attribue ce tabl. à Eeckhout). B. H. 0.60 L. 0.77, fig. de ± 0.20. Signé RH van Ryn 1632.

Smith nº. 188.

? Coll. de la comtᵉ de Verrue 1737 — 501 fr.
" du duc de Morny — 1865.

Moïse sauvé des eaux. [2] Paysage boisé avec une grande flaque d'eau au premier plan. Au bord de l'eau, quelques marches, où Thermutis et ses femmes s'occupent de l'enfant. Elle a quitté le bain, et est debout toute nue; l'une de ses servantes lui présente un manteau. D'autres femmes se penchent autour de l'enfant. Ce groupe rappelle la disposition de celui du Siméon. Admirable petite peinture, dit Smith (nº. 24). Elle se range vers 1631 à 33, avec le Siméon, l'enlèvement de Proserpine, la Susanne. Toile, forme ovale; H. 1 p. 6½. L. 1 p. 10½.

Gravé dans la Galerie Choiseuil p. Basan.

Coll. Crozat 1751, 32 pouces sur 27 . . . . 560 liv. à Ledoux
" du duc de Choiseul, 22 pouces sur 18, 1772. 2031 fr.
" " prince de Conti, 1779 . . . . . 1400 "
" de M. Boileau, 1787 . . . . . 1200 "
" M. de St. Victor 1822 . . . . . 2550 "
" Sir R. Peel 1836.

St. Anastase; vieillard à barbe blanche, assis à une table couverte de livres; il a les pieds sur une chaufferette. Le jour vient de la fenêtre près de lui.

---

1 Ce tableau était attribué à van Vliet; mais un jury de connaisseurs s'est prononcé en faveur de l'attribution à R., opinion à laquelle je me range entièrement. Lorsque je le vis en 1863, je n'avais pas encore étudié plusieurs oeuvres de la première époque, mais la peinture pleine de fougue et de mystère me frappa vivement alors.

2 Un id. parut à la vente J. Heldewier à Franckfort *f* 113 Hoet II.

Intérieur de cloître ou de chambre voûtée, dont l'architecture rappelle celle du *Siméon*, des petits *Philosophes*, du fond de la *Leçon d'anatomie*. Style de cette époque. — Smith nº. 130. Petrus de Balliu sculpsit.

PORTRAITS.

Portrait d'homme, buste de grand. nat.; la tête découverte, cheveux courts; fond gris perle. Signé *RH van Rijn*
1632
ae 40.

Coll. Robit. Coll. Collot 1855. B. 0.72 sur 0.52, 16,000 fr. à Collot fils.

Vente de Seillières 1861 à Paris.

Coll. de Seillières [1].

Matthijs Kalkoen; de grandeur natur. jusqu'aux genoux; toile. H. 1.12 L 0.90. Signé en bas à droite: *RH van Rijn*
1632.

Collect. de M. de Kat à Dordrecht.

Vendu en 1866, 15,500 fr. à M. de Seillières.

Maurits Huygens, secrétaire du conseil d'état; à mi-corps, presque de face, la tête découverte. Il porte un manteau et une collerette en guipure. Signé *RH van Rijn*
1632.

Callect. d. M. D. Vis Blokhuyzen, à Rotterdam.

Portrait d'un officier, jusqu'aux genoux, de grand. nat. Il est presque de face, la tête entourée de cheveux bruns foncés; il porte mouche et moustache, un hausse-col en fer, un baudrier brodé, l'épée au côté; casaque en cuir brun, manches brunes violacées; la droite, étendue et dans l'ombre, ainsi que le bras entier, tient un fusil. Fond gris neutre, très foncé du côté gauche, clair du côté droit contre la figure. T. H. 1.02 L. 0.825. Signé *RH van Rijn*
1632.

Peinture dure, noire dans les ombres.

Chez une personne inconnue, à La Haye; exposé en 1867 à Arti à Amsterdam.

Martin Looten; debout, à mi-corps, tourné de $\frac{3}{4}$; la tête couverte d'un chapeau rond. La main droite, un peu en raccourci, placée sur la poitrine; de la main gauche il tient un billet ouvert sur lequel on lit: Martin Looten; et 1632 avec le monogramme.

Il est vêtu de noir avec manchettes et col rabattu dentellé. Cheveux ras, bouquet de barbe au menton et larges moustaches, couleur blond cendré; visage frais. Bois. H. 2 p. 10 p. 6 l. L. 2 p. 4. p. 3 l.

Galerie Fesch, vendue en 1845.

Lieven Willemsz. van Coppenol; grand. nat. jusqu'aux genoux; assis dans un fauteuil près d'une table et occupé à tailler une plume; sur la table un papier avec les lettres *RH van Ryn*. Il est vêtu de noir avec une fraise rabattue; fond gris. Toile. H. 3 p. 3. L. 2 p. 11.

La signature et le style font ranger cette œuvre sous l'année 1632.

---

1 J'ai vu dans cette collection un portr. qui d'après la description doit être celui-ci; mais ce n'est pas Tulp, ainsi qu'on l'a nommé. La même gal. possède un autre portr. que je crois celui de Tulp; on le trouvera à l'année 1634.

En 1712 dans la collect. de Mad. la douair. de Reuver. H. 3 p. 6. L. 2 p. 9. Hoet, vol. 2 (dans cette coll. le portr. portait aussi le nom de Coppenol).
Il est gravé dans le musée Napol. par Oortman 1819.
Gal. de Cassel [1].

Un Oriental âgé, de grand. natur. debout jusqu'aux genoux, de face, coiffé d'un turban blanc et orné de bijoux. Il porte une barbe rase et des moustaches, ainsi que des boucles d'oreille; une écharpe de cachemire blanc autour du cou; un bijou pend sur la poitrine. Un manteau à grand patron de fleurs ou d'arabesques brodées en or couvre les épaules. La main gauche sur la hanche, la droite étendue repose sur une canne. Signé RH f. 1632. T. H. 1.50. L. 1.21.
Galerie de S. M. Guillaume II à La Haye;
Vendu en 1850 4,500 florins à M. Nieuwenhuis à Londres. Lithogr. par Eilbracht.
(C'est apparemment le même que le n°. 285 de Smith.
ainsi que le portrait daté 1632 de la coll. Paul Methuen Esq. à Corsham.)

? **Portrait d'homme** de grand. nat. en buste; signé *Rembrand* 1632, qui parut à la vente de van der Kooi à Leeuwarden en 1846, cité comme vigoureux et magistral. H. 64 L. 52 pouces.

Portrait d'homme (**Rembrandt**?); la tête de face et souriante, la bouche ouverte; hausse-col en fer, casaque brune; fond neutre.
A gauche en haut RH. Sur cuivre parqueté. H. 0,22 L. 0,19.
Vente Munnicks van Cleef à Paris 1864.

Rembrandt, jeune; presque de face; barbe autour du visage; point de moustaches; cheveux crépus. Bonnet noir, veste brodé, chemise plissée, habit fourré, chaîne d'or. Daté 1632. Smith n°. 231.
Gravé en man. noire p. P. v. B. 1747 (P. van Bleek) et par Zildraam, et par J. G. Hertel en sens inverse.

Homme à barbe courte, de $\frac{3}{4}$; bonnet fourré, habit brodé, chaîne d'or.
Gravé en man. noire par N. P. B. 1747. Smith 419. C'est évidemment le même que le précédent, le n°. 231 de Smith.

Portrait d'homme, d'âge moyen; de face; moustache et barbe pointue, chapeau et costume noirs. Signé et daté 1632. B. forme ovale. H. 2 L. 1—6.
Baron Lockhorst à Rotterdam. Smith n°. 319.

La fiancée juive. Belle dame en robe rouge brodée d'or et ornée de joyaux, la tête parée d'un bandeau d'or et d'une plume. Derrière elle une femme âgée, qui lui arrange les cheveux; sur une table des objets de toilette.
Peinture très finie. Daté 1632. T. H. 3 p. 7½ L. 3 p. 1. Smith n°. 494.
Coll. Mad. Baudeville 1787 1800 fr.
" Lord Rendlesham 1806 (retiré) 350 gs.
" " " " 200 gs.
" Earl Mulgrave 1832 115 gs.
" Mr. Seguier.

---

1 La description donnée par Smith n°. 306 et par Waagen. Descript. des tableaux de l'Ermitage, convient parfaitement à ce tableau de Cassel; Smith dit qu'il fut transporté au Louvre, puis à la Malmaison et enfin à l'Ermitage. Un des deux est peut-être une copie. Pour moi, qui n'ai vu que le tabl. de Cassel, celui-ci est d'une authenticité incontestable.

La femme de R. presque de face; costume riche, chaîne d'or au cou; la tête ornée de plumes et d'un voile qui descend sur les épaules. Signé et daté 1632. B. forme ovale H. 1—10. L. 1—6.

Vendu avec le nº. 233 de Smith dans la
Coll. Gaignat 1768 . . . 1501 fr.
" Calonne id. 1788 . . 3407 "
" Praslin 1793. . . . 1601 "
Gravé p. Read 1776 "The Dutch lady".
(Smith nº. 502.)

Portrait d'une dame, cheveux blonds frisés ornés de perles et de rubans; de face; robe en soie noire ouvragée; collerette en dentelle; chaîne et pendants d'oreille de perles et de pierres fines. Peinture très finie. Daté 1632. B. forme ovale. H. 2 p. 3½. L. 1—9.

Gravé dans la Stafford gallery. (Smith nº.537.)
Cela paraît le même tabl. que le portr. de la vente de Mier à Vevey 1840.
Coll. de Merle 1782 1500 fr.
" Destouches 1794 1000 fr.
Bridgewater-Coll.

Portrait de jeune fille blonde, les cheveux rejetés en arrière; pendant d'oreille en perle. Surtout garni de fourrure, fermé sur la poitrine par une agrafe d'or; une guimpe de toile entoure le cou et une chaîne d'or pend sur la robe; "couleur douce et harmonieuse". Daté 1632.

Coll. Julienne nº. 131, vendue 1767.
" A. Roëhn, à Paris, vendu 1868.

? **Jeune fille**; cheveux bouffants relevés en arrière et maintenus par une coiffe en linge; collerette à festons brodés. La main droite pend le long du corps, elle tient un éventail en plumes noires. Un bracelet à trois rangs de perles retombe sur la main. La main gauche est repliée dans l'ouverture du corsage; une émeraude brille à l'un des doigts. Signé R. V. Rijn pinxit. T. H. 1.36 k. L. 1.1. Signature d'environ 1632.
Vente A. Stevens. Paris, 1867, 7950 fr.

Portraits d'homme et de femme, datés 1632 et 1633. Manière finie. (Ch. Blanc). Coll. Wynn Ellis.

Femme âgée, presque de face; bonnet blanc uni, robe de soie noire, boutonnée; manteau bordé de fourrure. Manière finie. Signé *R. van Rhijn* 1632. B. forme ovale. H. 2 p. 6. L. 1 p. 10.

Dans la coll. de Smith qui le cite sous le nº. 573 et l'évalue à 200 l. sterl.

? **Tête de vieillard.** RH. Vendu *f* 5,10 en 1695 à Amst. Hoet. cat. I.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

48. **Grande résurrection de Lazare.** Signé RH. v. Rijn f. (Comparez pour la signature, les portraits de Kalkoen, Huygens etc.)

60. **Jésus porté au tombeau.** *Rembrant.* Voyez pag. 33. (Copié p. J. Burnet.)

72. **Saint Jérôme en prière**; *Rembrandt ft.* 1632.

95. **Le marchand de mort aux rats.** RH 1632. (32 en lettres retournées). Copié par S. Savry et p. Novelli.

96. **Id.** paraît une étude pour le précédent.

ÉTUDES.

105. **Le Persan.** RH 1632. (32 à rebours).

106. **L'homme à cheval.** RH (entre 1630 et 34.)

PORTRAIT.

174. **Le petit Coppenol.** (La gravure et l'âge de C. le font ranger vers 1632).

PAYSAGE.

332. **La chaumière entourée de planches.** *Rembrandt f.* 1632

1633.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Susanne et les deux vieillards. Signé et daté 1633.
Collect. du prince Youssoupoff à St. Pétersbourg. Waagen, dans son ouvrage sur les collections en Russie, p. 414.

L'érection de la croix. Jésus attaché sur la croix, qui est dressée par cinq hommes. Près d'eux un homme à cheval, des prêtres etc; la foule en arrière. A gauche les deux larrons conduits par des soldats. Au loin Jérusalem. Costumes habituels de R. T. cintrée. H. 2′10″. L. 2′2″.

(Smith 91). Gravé par Hess.
Peint en 1633 pour le Stadhouder des Pays-Bas.
1781 à la Gal. Elect. de Dusseldorf.
Pinacothèque de Munich.

Une esquisse pour ce tableau [1], peinte „d'une manière libre et spirituelle", est mentionnée par Smith nº. 92. La scène diffère peu de la précédente; il y a encore un homme qui se courbe pour prendre quelque chose d'un panier. Les pénombres sont éclairées par une bande de lumière partant du ciel noir. B. H. 1, 3½. L. 11½. Coll. de sir Ch. Bagot.

La descente de croix [2]. Le corps est détaché et soutenu par les ouvriers, les uns sur des échelles, les autres à terre; l'un monté sur la croix retient le bout d'un linceul. Marie évanouie entre les bras des femmes.. Plus loin d'autres figures et au fond Jésusalem; à gauche une figure en riche costume avec une canne. Sur bois, forme cintrée. H. 2, 10. L. 2, 2. Signé *Rembrandt* 1633.

(Smith nº. 93.). Gravé par Hess.

---

1 L'esquisse d'un Christ en croix est mentionnée dans l'inventaire de R.

2 Le même sujet est mentionné dans la vente Schönborn, Amsterd. 1738; Smith nº. 97; dans la vente Barchman Wuytiers 1792; dans la coll. du comte de Harrach à Vienne; dans la coll. Weyer et dans la Nat. Gall. à Edinbourg.

Jusqu'en 1647 chez le Stadhouder Frédéric Henri.
En 1781 à la gal. élect. de Dusseldorf.
Pinacothèque de Munich.

Une esquisse pour ce tableau est mentionnée par M. Lavice (Mus. d'Espagne) dans la coll. Don Manuel à Séville.

Descente de croix [1], petite étude achevée, largement peinte en grisaille, d'une couleur de gris chaud. Le corps de Jésus est déposé sur les genoux de Marie, qui perd connaissance. A gauche trois hommes dont l'un est Joseph d'Arimathie. Les deux larrons sont encore en croix. Au fond, des cavaliers et les murs de la ville. Ciel sombre. La lumière éclaire le corps du crucifié et le groupe qui l'entoure. Style de 1633 à 1639.

Gravé par Picart d'après le tableau de la coll. J. Barry et par Jackson, Burnet et Freeman. Smith. n°. 96.

Coll. J. Barry, Amst. 1743, *f* 14.5.
" J. Reynolds, 1795, 41 gs.
" George Beaumont; léguée par lui en 1826 à la Nat. gallery. B. H. 13 pouces. L. 11.

La nacelle de St.-Pierre. Signé sur le gouvernail: Rembrant f 1633.
Toile. H. 5, 3 L. 4, 2½. (Smith 82).
A l'eau-forte par Exshaw.
Gravé par J. Fittler.
Coll. de Jan Jacobsz. Hinloopen, vers la fin du 17e siècle.
1771. Coll. G. Braamcamp H. 62. L. 50 pouces, *f* 4,360.
Coll. de M. H. Th. Hope à Londres, en 1868 temporairement au musée South Kensington.

Philosophe en contemplation, assis dans une pièce voûtée près d'une fenêtre; sur la table des livres et un encrier. A droite un escalier tournant et une femme qui le monte en tenant un seau. Au premier plan la cheminée et une femme qui attise le feu et prend un chaudron. Des vases, des ustensiles de cuisine etc. H. 0.29. L. 0.33. fig. de 0.08.
Signé en bas à gauche *R. van Rijn* 1633.

Gravé par Surugue 1754, le pendant en 1753, p. R. Houston, Herstel, W. Baillie, Michael Bisi, avec variantes; à l'eau-forte par Watelet; par P. Caronni, achevés par Longhi, dans le Musée Franç.
Filhol t. 8. pl. 575 par Devilliers, aq. forti.
Landon t. 2. pl. 67.
Spooner a gravé en man. noire la fig. seule près de la fenêtre.
Deux petits philosophes (twee philosophies) coll. W. Six 1734 *f* 50.— (Smith n°. 154 et 155) achetés par Wilkens.

1750 à la vente du comte de Vence, 3,000 livres.
1772 " " " duc de Choiseul, (avec le n°. suivant.) 14,000 livr.
1777 " " Randon de Boisset (avec le n°. suivant.) 10,900 livr.
1784 " " du comte de Vaudreuil 13,000 livres.
Coll. Louis XVI. — Musée du Louvre.

Philosophe en méditation, dans une galerie voûtée; il est assis près de la fenêtre devant une table où sont des livres, un crucifix et une sphère.
A gauche un escalier tournant pareil à celui du tabl. précédent.
Dimensions, provenance, gravures comme le précédent.
Musée du Louvre.

---

1 Le Brit. Mus. possède un dessein représentant le même sujet.

PORTRAITS.

Le constructeur de navires avec sa femme: lui, assis dans un fauteuil devant sa table couverte de livres, de papier, d'un encrier; le jour vient de la fenêtre à gauche. A droite, la femme, se penchant sur sa chaise pour lui donner un billet. T. H. 43. L. 66 pouces. Signé *Rembrandt* f. 1633.

Gravé en manière noire par Hodges en 1802.

Hodges a fait pour cette gravure un magnifique dessin en gouache d'après le tableau, qui se trouvait alors chez M. de Smeth. Ce dessin précieux, où il a fait preuve d'un talent supérieur, se trouve actuellement chez M. Raedt van Oldenbarnevelt à la Haye, qui l'acheta en 1862 dans une vente publique. Le dessinateur a pénétré entièrement dans le sentiment du peintre; l'harmonie de l'ensemble, le caractère et la vie dans les têtes sont admirablement rendus.

Eau-forte p. de Frey.

Coll. Gildemeester, vendue 1800, fl. 8,050.
" P. de Smeth van Alphen, vendue 1810; *f* 16,500.
La Fontaine qui le revendit 1811.
T. Spaen (pour le prince de Galles?)
Au palais de Buckingham.

Portrait de dame, dite la femme de H. Grotius; vêtement noir, bonnet et col blancs. Buste de grand. nat. de $\frac{3}{4}$, à gauche. Signé *Rembrandt* f. 1633. B. H. 2′. L. 1′,8″.

Musée de Brunswick.

Jeune homme, au chapeau orné de glands en argent, et avec une fraise en dentelle. Signé et daté 1633. B. H. 2 p. 4 L. 2. Smith 316.

Gal. de l'Ermitage.

Tableau avec deux portraits; (pas tout-à-fait de grandeur nat.) la femme assise, une main appuyée sur le bras du fauteuil, l'autre gantée d'un gant à fourrure. Fraise, corsage chamois ramagé d'or, robe noire. L'homme debout, le chapeau sur la tête. Costumes de soie noire. Dans le fond une chaise et une carte géographique sur le mur. "Morceau exquis." Daté 1633. M. Ch. Blanc, Rembrandt, p. 428.

Coll. H. Th. Hope, Londres, Piccadilly.

Portrait de Saskia; de profil à gauche; de grand nat. jusqu'aux genoux. Smith 489. Bois H. 3, 10 L. 3, 2.

Gravé p. Oortman 1808. H. Dthier (copie avec l'adresse de Danckerts).

W. P. Leeuw a gravé un portrait de Saskia debout de profil, mais ce n'est pas ce portr. de Cassel.

Il fit probablement partie de la coll. J. Six et fut vendu en 1702. *f* 510.
De là il passa à Willem Six; vendu 1734, en *f* 270.
Dans cette vente M. de Reuver [1] l'acheta.
Le cab. de Madame de Reuver passa à raison de *f* 40,000 au prince de Hesse-Cassel; c'est ainsi qu'il vint à Cassel.
Le Musée Napoléon le posséda jusqu'en 1815.
Gal. de Cassel.

---

1 Hoet, dans son catal., le mentionne dans la vente de Reuver comme: "La femme de Rembrandt, jusqu'aux genoux, avec les deux mains, avec une plume sur la tête;" cintré et avec les dimensions H. 3 p. 3 l. 3 p. 11.

Portrait de Saske, la face riante, à mi-corps, de $\frac{3}{4}$ à gauche. Bois. H. 1, 10. L. 1, 7. Signé *Rembrandt f* 1633. Gravé par S. L. Raab.

Musée de Dresde. Le tableau y vint en 1826, mais faisait déjà partie de la collection royale en 1722.

Portrait de femme, peut-être **Saske**; vue de $\frac{3}{4}$, de grand. natur. Bois, forme ovale. H. 2 p. 0 p. 3 l. L. 1 p. 6 p. Signé et daté 1633. Smith 544.

Coll. Lockhorst à Rotterdam.
Galerie Fesch; vendu en 1845 [1].

Portrait de Rembrandt, de trois quarts à droite, de gr. nat.; tête nue avec des cheveux roux et crépus, une petite moustache et une mouche, le visage frais et plein. Sur son manteau de velours violet foncé il porte une chaîne d'or avec des pierreries et s'agrafant sur la poitrine. Peinture très fine, ton clair; le visage éclairé par des reflets. Signé *Rembrandt* f. Forme ovale. B. H. 0.58. L. 0. 45. (Smith n°. 233?) 1633.
Musée Napoléon. Musée du Louvre.

Buste de jeune homme ressemblant à Rembrandt; vu de $\frac{3}{4}$ à droite; cheveux frisés, entourant la tête en désordre; habit brun, petit col blanc rabattu. Fond brunâtre. Signé sur le fond à droite RH; suivent quelques traits de lettres indéchiffrables. B. H. $7\frac{1}{2}''$ L. $6''$.

Musée de Gotha [2].

Buste de jeune homme, ressemblant au précédent; vu de $\frac{3}{4}$ à droite. Chevelure épaisse. Couleur brune, fond gris verdâtre. B. H. $9''$. L. $7\frac{1}{2}''$.
Galerie de Cassel.

? **Portrait d'homme**, de $\frac{3}{4}$, le corps de profil; cheveux crépus, petit bonnet; un châle autour du cou. Daté 1633. Smith 442.
Eau-forte p. Worledge? Une des têtes de Gotha ou de Cassel?

Portrait d'homme, buste, gr. nat. de face, visage frais et plein, la tête découverte, cheveux foncés, moustache et barbiche brunes; habit brun rayé boutonné, grand col rabattu avec dentelles; fond gris. Ovale, bois. H. $2'5''$. L. $1'10''$. Smith 468. Signé dans le fond *Rembrandt* ft.
Musée de Dresde. 1633.

Portrait de jeune homme, avec moustache et mouche; grand. nat. jusqu'aux genoux; de face; il est debout et avance la main gauche; costume noir; petit manteau, col plat en guipure, manchettes pareilles; feutre à large bord. Signé à droite en bas sur le fond *Rembrandt* F. 1633. Toile. H. 1.24 L. 1.00 N°. 332 de Smith.

Lord Ashburnam.
M. Farrer, à Londres, qui le vendit 18,000 fr. à M. Pourtalès.
Galerie Pourtalès; vendu en 1865, à Paris, 34,500 fr. à ....

Portrait d'un jeune garçon; petit bonnet pourpre orné d'une aigrette avec une agrafe en pierres fines; autour du bonnet une rangée de perles ou de pier-

---

1 Est-ce le portr. gravé dans le Mus. Napoléon, bois forme ovale. H. 60 L. 56?

2 Le beau portrait n°. 40 p. 25 du catalogue de ce musée, dit la mère de Rembrandt, n'est ni la mère du peintre, ni de la main de R. C'est à mon avis un beau tableau de Nicolaas Maes. Une autre »mère de R.« n°. 8 p. 22 du catal. me paraît de Jan Victor.

res fines; aux oreilles des boucles; cheveux blonds tirant sur le roux. Pourpoint de velours amarante; écharpe brochée autour du cou, de couleurs grises, verdâtres. Grande chaîne d'or avec des pierreries autour du buste. Fond sombre. Peut-être le nº. 422 de Smith. Bois, forme ovale; H. 0.44. L. 0.33. Signé *Rembrandt* f. 1633.

Coll. de M. le Baron van Brienen, à Amsterdam.
Vendu en 1865 à Paris 25,000 fr. à M. le Bar. James de Rothschild.

? **Portrait** en buste d'un jeune homme (quelque ressemblance avec G. Dou); le visage de face est plein et frais; moustache et mouche brunes, cheveux bouclés bruns; la tête couverte d'un feutre noir à bord relevé; collerette plissée rabattue; habit noir; manteau descendant de l'épaule gauche. Fond gris brunâtre.. Peinture soignée, dans la manière des portraits de 1632—34. B. H. 1,11½″. L. 1′,6½″. Tableau douteux.

Musée de Gotha.

Jeune homme, presque de profil; cheveux touffus, bonnet à plumes. Manteau de velours, écharpe de soie avec des ornements d'or, autour du cou.
Smith 292. Daté 1633. Gravé p. un anonyme.

Homme d'environ 40 ans; avec moustaches et mouche, presque de face. Grand col en point de dentelle, habit de soie ouvragée.
Daté 1633. Gravé p. Riedel. Smith nº. 408.

? Homme debout, fig. entière; calotte et pelisse. Estampe avec le titre Borgomastro Olandese. Rembrandt pin. 1633. G. Longhi inc. 1811.

Portrait de femme entre 30 et 40 ans, presque de face; bonnet blanc, grande fraise à dentelles, robe de soie noire; chaîne d'or. B. ovale. H. ± 2 p. 1 L. 2. Daté 1633. Smith nº. 497. Selon cet auteur il se trouva chez M. Roos.

Portrait de femme (suivant le catal. Margaretha Hendrikse van Bilderdijk (?) femme de Willem Burggraaf, de Rotterdam; acquis d'un de ses héritiers, le bourgmestre van Mierop à Rotterdam). B. forme ovale. H. 24″ 10‴ L. 20″ 6‴. Signé *Rembrandt f* 1633. (Peinture claire, fraîche en couleurs).

Musée Städel, à Francfort sur le Main.

DESSINS.

? **Vieillard assis**, en robe fourrée et bonnet; une vieille femme, dont le corps est inachevé, s'appuie sur son fauteuil. Étude pour le *constructeur de navires?*
Brit. Museum.

? **Portrait de femme (Saskia?)** à la mine de plomb.
Musée de Berlin; Cab. de dessins, inventaire nº. 2039. Voir pag. 52, 53.

? Étude du portrait de Sylvius. Coll. Julienne.

Vendu avec 6 autres dessins à la plume, 2 liv. à l'abbé Gruel.

Étude pour la grande descente de croix. Gravée par Claussin; voir son Suppl. p. 180.

Trois dromadaires. Gravés dans le goût du maître d'après une de ses études; l'estampe porte l'inscription: *Drommedaris*
Rembrandt fecit
Amsterdam 1633.

? **Jésus traîné au Calvaire**. Composition riche, gravée dans la manière de R. Sur un mur on lit RH 1633. Suppl, de Claussin p. 110.

? **Buste de vieillard**, au visage allongé. R. v. Rijn jn. H. Dtier f 1633.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

25. **Fuite en Égypte.** *Rembrandt inventor et fecit* 1633.

41. **Le bon Samaritain** [1]. Signé *Rembrandt inventor et fecit* 1633.
Au musée d'Amsterdam se trouve une épreuve du second état, sur laquelle est écrit *Rembrandt f. cum privil.* 1633 (et non pas 1632).

56. **La grande descente de croix.** Ier état signé *Rembrant ft.* 1633.
La première planche est cintrée par le haut. La seconde, un peu plus grande, est carrée; elle est signée dans la marge: *Rembrandt. f.·. cum pryvl.·.·* 1633.
A droite est gravé d'une autre main: *Amstelodami Hendrickus Vlenburgensis Excudebat.*
Le 4e état porte l'adresse de Justus Danckerts.

81. **L'histoire de St. Paul**; pièce dite: La fortune contraire, et en Hollande: Het scheepje van fortuin. *Rembrandt* f. 1633.
Illustration pour le livre Der zee-vaert lof etc., in VI boeken beschreven door E. Herckmans. Tot Amsterdam, 1634, page 97.

PORTRAITS.

186. **Sylvius.** *Rembrandt* 1633.

191. **La mère du peintre.** *Rembrandt* f 1633. (Il en existe une copie).

229. **Rembrandt à l'écharpe.** *Rembrandt* f 1633.

210. **R. au bonnet fourré et à l'habit noir.** Forte opposition de lumière et d'ombre, qui fait penser à quelques œuvres de cette année.

207. **R. à l'oiseau de proie.** Entre 1632 et 1634.

227. **R. aux cheveux crépus**, fortement ombré. RH. Style et clair-obscur de 1633 (genre des têtes par v. Vliet).

1634.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

La reine Artémise. Plutôt: Une toilette de la femme de Samson ou de Bethsabée. La femme ressemble à Saske. Figures de grand. nat., à mi-corps. Signé 1634 *Rembrant f.*

---

1 Le petit tabl. de lord Hertford (Smith 119) peut être de cette même année. La composition est pareille à celle de l'eau-forte.

(Le mus. roy. de Madrid, par M. le Cte Cl. de Ris p. 94), toile. H. 5 pies, 1 pulg. L. 5 pies, 6 pulg.

Au musée de Madrid, nº. 1330.

C'est probablement le même que le nº. 34 de Smith: **Bethsabée recevant le message de David**. Belle femme, longs cheveux pendant sur les épaules, manteau richement brodé. Elle est assise dans un fauteuil, sur le bras duquel repose une main; de l'autre main elle tient une lettre. Près d'elle une toilette, un miroir, un écrin; de l'autre côté de la table une femme âgée. Fig. jusqu'aux genoux. Gravé p. Haid sous le titre de: La maîtresse de Rembrandt.

L'incrédulité de Thomas: („Composition dramatique, exécution spirituelle, ton doré transparent.“). Signé et daté. Bois. H. 12. L. 11$\frac{3}{8}$. V. Waagen. p. 176.

Au palais de l'Ermitage.

Grande descente de croix. Gravé par Lebas. Signé et daté. Toile. H. 35$\frac{5}{8}$. L. 26$\frac{1}{4}$. V. Waagen., mus. de l'Ermitage. p. 177. Smith nº. 94.

Chez Rembrandt jusqu'en 1656?
Madame de Reuver?
Galerie de Cassel.
A la Malmaison.
Au musée de l'Ermitage en 1814.

Le repentir de St. Pierre; il joint les mains avec un geste de désespoir. Gravé par van Vliet 1634. Smith nº. 131.

Judas restituant le prix du sang. Huit fig. Judas à genoux, fortement agité, les mains jointes. Le grand-prêtre est assis au milieu sur un siége élevé.

Gravé par Dunkerton, d'après une peinture de la coll. I. Fanshawe. Smith nº. 90. Le même sujet est gravé par van Vliet en 1634.

Le superbe dessin de M. E. Galichon, (gravé en fac-simile par Baudran) est peut-être une étude pour cette œuvre.

PORTRAITS.

Portrait de Martin Day; en pieds, de grandeur natur. Signé sur une marche *Rembrandt ft.* 1634. T. H. 2.07. L. 1.32. Smith 340.

Ce portr. et le pendant, la dame, ont été vendus en 1798 à Alkmaar, où ils se trouvaient, par Hendrik Daey à Pruissenaer et Adriaen Daey *f* 4000 ou 4400. Un an après ils passèrent pour *f* 12,000 dans la coll. van Winter.

Cab. de Mad. van Loon, à Amsterdam.

Portrait de M. Ellison, ministre de l'église anglicane à Amsterdam, en pieds, de grand. naturelle. Il est assis dans un fauteuil en cuir, sur le bras duquel repose la main droite; la gauche est ramenée vers la poitrine; près de lui une table couverte de livres, derrière lui une bibliothèque, un rideau gris brun et une colonne. Costume noir, fraise tuyautée, calotte noire. Le visage est haut en couleurs, la barbe grise. Peinture forte et serrée, plus vaillante que celle de la dame. T. H. 5 p. 7 L. 4.

Signature: *Rembrandt ft* 1634.

Portrait de sa femme; de grand. nat. en pieds. Sur le fond grisâtre avec un rideau vert, se détache en vigueur la figure assise dans un fauteuil. Costume noir avec fraise tuyautée. Sur le bonnet blanc est posé un chapeau noir à larges bords, pareil à celui que portaient aussi les hommes. Le visage est frais et clair. Peinture finie, serrée, savante. Signé *Rembrandt ft* 1634.

Les deux vendus 1,850 guinées à Mr. Fisher, en juillet 1860 à Londres.

La fille de cet Ellison épousa Mr. Daniel Dover, de Ludham, Norfolk, auquel le tableau passa. Après lui la famille Colby, de Yarmouth, hérita du tableau, qui vint de cette manière dans la possession du révérend Samuel Colby, recteur de Little Ellingham, Norfolk. Après le décès de ce dernier M. Fisher l'acheta à sa vente. (Art Journal Aug. 1860.)

En 1863, ces deux tableaux ont passé en France, dans la coll. de M. Schneider, vice-président de la chambre des députés à Paris.

Le poète Jan Harmensz. Krul; portrait de grand. nat. jusqu'aux genoux. Fond de chambre. T.? H. 4 p. L. 3 p. 3.

La signature coupée par le cadre | *brandt.*
634.

Galerie de Cassel.

Portrait d'homme en buste; probablement **N. Tulp**; cheveux et moustache et barbe brunes; chapeau et costume noirs, avec col en dentelles. Peinture achevée, chaude, dans un ton brun et profond. Daté 1634. Forme ovale. Collection Seillières, à Paris.

Sa femme; de face; parure de perles aux oreilles, au cou, aux cheveux, au poignet: collerette en dentelles, double chaîne d'or; costume noir; le visage, frais et agréable, sourit; une fossette à la joue. Très belle et forte peinture. Daté 1634. Forme ovale

Coll. Seillières à Paris.

Johannes Philippus van Dorp, chevalier, amiral de la Hollande.

Ce portrait n'est connu que par l'estampe de Savry d'après un tableau ou dessin de Rembrandt; l'estampe en ovale porte la date a° 1634, et est accompagnée de 4 vers hollandais. (Smith n°. 382.)

Portrait de Rembrandt, dit l'officier; de 3/4 à droite avec le bonnet à crevés et à plumes; hausse-col en fer. Signé sur le fond à droite *Rembrandt f.* T. H. 0.605. L. 0.46. Smith 245.

Aquarelle p. J. de Frey pour sa gravure (vente Camberlyn 1865). Gravé à l'eau-forte par J. de Frey; par J. P. Lange et par Rosaspina, dans le musée franç. Lith. par J. C. d'Arnaud Gerkens. Chromolith. par Spanier.

Cab. de Mr. G. van Slingelandt, vendu à La Haye 17.. Hoet II p. H. 1 p. 11. L. 1 p. 6. Coll. du Stadhouder Guillaume V. Au musée de La Haye.

Portrait d'homme, nommé **Rembrandt**, à qui il ne ressemble que fort peu; vu presque de face, buste de grand. nat. toque de velours noir garni d'or, cheveux châtains; manteau noir sur un juste-au-corps violacé; la main gantée. Smith 199. Signé *Rembrandt f* Forme ovale, bois. H. 0.68 L. 0.53.
1634.

Gravé par Wiesbrod, dans la gal. Choiseul; par J. Smith; par Claessens, dans le Mus. français. Filhol t. I. pl. 59. Landon t. II. pl. 60.

Acheté par Lebrun, en 1772. à la vente du duc de Choiseul, 600 livres.

Au Louvre.

Rembrandt; de 3/4 à droite; buste de grand. nat. Cheveux frisés. Toque de velours noir, manteau foncé à fourrure. Signé *Rembrandt f* Bois H. 1,10¼. L. 1, 6¼ 1634.
Musée de Berlin.

Rembrandt; buste de grand. nat. presque de face. Cheveux bouclés, tombant sur les épaules, bonnet à crevés, dit Mézétin, avec plume; hausse-col en fer, chaîne d'or. Bois. H. 1. 9½. L. 1, 6. Smith 228.
L'âge du personnage et l'exécution le font placer à cette année.

Gravé par Caronni.
Musée de Berlin, nº. 808.

Rembrandt; au visage jeune et frais, sans barbe ni moustache, buste de grand. nat. de face; cheveux châtains, bouclés sur le front et la tête, bonnet noir, habit brun; hausse-col en fer, d'où sort un bout de chemise; une chaîne au cou et un manteau brun violacé jeté sur l'épaule. Fond gris-brun, plus clair du côté gauche.

B? alto piedi 1, pollice 10. lin. 9 } francesi.
largo 1, „, 7, „ 8 }

D'après l'âge de R. il doit être de cette époque. Daté 1634, selon Smith n. 235.

Ce portrait se trouvait en 1778 dans la galerie du marquis Guérini à Florence, où il fut gravé par L. Townley en 1778, à l'aquatinte.

Gravé par Haid et T. Wrenk en 1790 en manière noire.
Par Seuter, d'après le tableau, du marquis Guérini;
par J. M. Falbe; et par Schmidt en 1771.

(C'est le même que le portr. d'un guerrier, cité par Smith nº. 367.)
Vendu avec la galerie Guérini en 1818, 500 sequins.
Au palais Pitti à Florence. (où on l'a nommé comte de Horn!)

Portrait ou étude d'un homme avec manteau et casque, ressemblant à Rembrandt. De grand. nat. jusqu'aux genoux; vu de face. Fond vert foncé. Il a une moustache et une mouche blondes, des cheveux bruns sortent du casque. Signé dans le fond: *Rembrandt f.* 1634. Bois octogone. H. 2, 7, ½. L. 2, 1.

Coll. de Mad. de Reuver. (Dans le catal. de cette coll. il est déjà nommé „portr. de R. avec un casque „).
Galerie de Cassel.

Portrait d'une femme âgée, de face; cornette blanche et grande fraise tuyautée; sur le fond à gauche *AE SVAE* 83, et à droite *Rembrandt ft.*
B. forme ovale. H, 2 p. 2. L. 1—10. (Smith nº. 490). 1634.

„ Peinture fort large et vigoureusement empâtée par touches franches, qui modèlent la chair, comme par exemple chez Franz Hals. Modelé et couleur superbes, exécution magistrale. „ (v. Westrheene) Voilà, avec le buste d'homme de 1635 de M. Auguiot à Paris, un nouvel exemple de cette manière fougeuse et large dans cette période.

Eau-forte p. un anonyme. Grav. sur bois dans la Ill. Lond. News du 28 Mars 1868.

Coll. Erard 1832 (retiré) 4000 fr.
„ id. 1833, 200 gs.
„ W. Wells, à Redleaf.
Chez S. Ch. Eastlake, à Londres.
Nat. gallery; acquis en 1867.

Saskia; debout, de profil, jusqu'aux genoux. Les cheveux relevés et ornés de bijoux; manteau bordé de broderie en or; une des mains, levée vers le milieu du corps, tient un éventail. Elle ressemble beaucoup à la Saske coiffée en cheveux, eau-forte de 1634. Gravé par W. P. Leeuw

Si cette gravure est d'après un tableau de R., ce dernier doit être peint en 1633 ou 1634.

Portrait de Lancelot van Brederode. Buste de face; chapeau à larges bords, moustache et barbiche, longs cheveux; grande fraise à plis mous. Gravé en man. noire p. J. Stolker. Le nom de ce personnage, un des magistrats qui s'opposèrent aux persécutions des Rémontrants en 1619, nous est transmis par J. Stolker, sur un dessin à l'encre de Chine, dans un encadrement aux armes des Brederode. Stolker l'exécuta d'après un tableau de R. daté 1634, selon une notice écrite de sa main. Il parut dans une collection remarquable d'estampes concernant les persécutions des Rémontrants; dans cette collection, vendue en 1868 à la Haye p. M. de Visser, se trouvaient encore plusieurs dessins de Stolker d'après Lievens, Bol et Rembrandt.

Portrait d'une dame, en bergère, dans un paysage. Grand. nat.

Daté 1634. Mentionné par van Eynden et v. d. Willigen t. 3. p. 384; à la vente de Herman Arentz, ancien secrét. d. l. cour militaire en Frise, le 11 avril 1770 à Amsterdam; il fut retiré à fl. 2600.

Portrait d'homme, de 3/4. Moustaches et barbe; cheveux frisés. Costume noir, rabat blanc. Il est assis sur une chaise, tenant dans la main un grand chapeau. Le bras est couvert par le manteau.

Daté 1634. T. H. 3 p. 9. L. 2 p. 10. Smith nº. 261.

Coll. de St. Foy 1782. 2380 fr.

Il en existe une eau-forte non terminée de Josi, qui l'a également reproduit dans ses fac-similes. Voir les *dessins* de cette année.

? **Officier**, gravé par un anonyme. B. H. 2 p. L. 1—6. L'estampe porte l'inscription Rembrandt pinx 1634. Est-ce celui gravé par Townley etc.?

Homme âgé, avec barbe; assis à une table; les deux mains sur un livre ouvert devant lui. Costume foncé à fourrure, bonnet noir. Le visage couvert d'ombre; on n'y voit de clair que la joue gauche et le bout du nez du côté gauche: RH jnventor, à droite: J. G. v. Vliet fec. 1634.

Homme affligé; vieillard de profil, les mains jointes. RH jnventor J. G. v. Vliet fec. 1634. (Claussin indique la ressemblance de cette figure avec un Judas rapportant les deniers, dans un tableau de Rembrandt.)

Buste de vieillard à grande barbe, de face; avec calotte et manteau. RH juventor J. G. v. Vliet fec. 1634.

Buste d'un Oriental avec turban orné d'une aigrette et en robe fourrée. J. G. van Vliet fec. RH inventor. (1631—34.)

Buste d'homme riant; il porte un hausse-col. J. G. v. Vliet fec. RH inventor.

Buste de vieillard chauve, avec grande moustache; de face. RH inv. (Manière de v. Vliet.)

Portrait d'homme en buste, de face. Manteau, hausse-col, chaîne d'or, cravatte blanche; petit bonnet avec agrafe et plume blanche élevée; longs

cheveux flottant sur les épaules; moustache et mouche. La tête ressemble au Rembrandt avec le sabre flamboyant, au Rembrandt au sabre et à l'aigrette, et paraît devoir être classé entre 1634 et 1636. Le tabl. H. 0.24. L. 0.175, est gravé en manière noire par J. E. Haid; il appartenait alors au père de ce graveur.

DESSINS.

Sainte famille; Marie assise par terre, l'enfant sur ses genoux; près d'elle une chaise et un pot; derrière elle Joseph. Une vieille est au lit et regarde. Croquis à la plume. Signé *Rembrandt ft.* 1634.

Coll. de Kat 1867 [1].

Jésus enseignant au milieu des disciples. Dessin sur papier gris à la pierre noire, à la sanguine, et lavé à l'encre de Chine, au bistre et au rouge. Signé en haut dans le fond, à la pierre noire: *Rembrandt f.* 1634. H. 0.355. L. 0.48.

Au musée Teyler, à Haarlem.

Croquis de l'eau-forte: *'t is vinnich kout*, portant la même inscription et l'année 1639; il parut à la vente de Jonckers à Rotterdam en 1842; la date sera 1634, comme celle de l'eau-forte; le 4 et le 9 se ressemblent en ancienne écriture.

Portrait d'homme dans l'embrasure d'une fenêtre; cheveux bouclés mouche et moustache; grande fraise, manteau d'où sort la main gauche qui tient un chapeau. Le bras repose sur le linteau de la fenêtre. Fac-simile de Josi d'après un dessin à la pierre noire, à la sanguine et au brun. Signé *Rembrandt f.* 1634.

Coll. Vollenhoven.
" Fock.
" Van Eyl Sluyter 1814 ... *f* 201 à Josi.
" Josi.
" Lord Aylesford.

Autour de 1634 se rangent deux portraits en ovale, **Rembrandt** et **Saskia**. Pap. bleu, à la pierre noire et au lavis à l'encre de Chine, de blanc et de jaune. On voit sur le fond quelques lettres illisibles; chez la femme on croit remarquea les lettres DVA. H. 0.28. L. 0.195.

Au musée Teyler.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

11. **Joseph et la femme de Putiphar.** *Rembrandt f.* 1634.

17. **L'annonciation aux bergers.** *Rembrandt f.* 1634.

46. **La Samaritaine**, aux ruines. *Rembrandt f.* 1634.

---

1 Ce dessin n'était pas compris parmi les dessins authentiques de R. Il est à mon avis indubitablement du maître.

62. **Les (petits) pèlerins d'Emmaüs.** *Rembrandt f.* 1634. Copié par J. H. Suhrland 1765 et par Jhr. J. L. C. van den Berch van Heemstede.

ÉTUDES.

140 et 141. **Deux gueux**, en pendants, avec les inscriptions: 't is vinnich kout (il fait très froid) et au-dessous. *Rembrand f.* 1634.
et l'autre: Dat 's niet (ce n'est pas) et au-dessous: *Rembran... f.* 163..

199. **La grande mariée juive**; portrait de Saskia, étude pour une composition. *R.* 1634 écrit à rebours.

239. **Étude pour la grande mariée juive.** Pièce douteuse.

242. **La liseuse.** *Rembrandt f.* 1634.

PORTRAITS.

201. **La femme de Rembrandt** coiffée en cheveux. *Rembrandt f.* 1634. (Copié en petit en sens inverse par W. Hollar, avec la date 1635.)

206. **Tête de R. aux trois moustaches.** Entre 1632 et 34; ressemblance avec les portraits peints, à Berlin.

212. **R. aux cheveux hérissés.** Ressemblance avec 207 et pour la physionomie avec 231.

237. **Griffonnements** avec la **tête de Rembr.** environ 1634.

231. **Rembrandt au sabre flamboyant.** *Rembrandt f* 1634.

232. **R. au sabre et à l'aigrette.** *Rembrandt f.* 1634.
Le 1r état montre le personnage jusqu'aux genoux; signé *Rembrandt* 1634, planche rectangulaire.
2me état, planche ovale avec quatre oreilles.
C'est plutôt une étude d'après sa figure, qu'un portrait.

PAYSAGE.

309. **Le paysage à la vache**, ou aux ruines au bord de la mer. Signé RH; l'exemplaire du musée d'Amsterdam porte 1634, date qui paraît ajoutée à la plume.

1635.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Abraham, prêt à sacrifier son fils, est retenu par l'ange. Composition assez pareille à l'eau-forte. Tableau douteux. Smith y voit la main de Eechout. Toile. H. 43½. L. 30. V. (Waagen, pag: 180.) 6 f. 3. 4. 3½ Smith. nº. 1.
Signé et daté 1635; date douteuse.

Gravé p. Murphy et en man. noire p. Haid.
Collect. Houghtonhall; là il fut évalué, pour l'impératrice de Russie en 1779, 300 Livr. Sterl.
A l'Ermitage.

Samson menaçant son beau-père (nommé à tort Le comte de Gueldre menaçant son père). Fig. de grand. nat. jusqu'aux genoux. Signé: *Rembrandt ft.* 163., le quatrième chiffre me semble un 5; M. Waagen a lu 37, M. Kolloff 39. Smith nº. 166 donne la date 1637. T. H 5 p. 8 L. 4 p. 10.
Gravé par Schmidt, en 1756; dans le Mus. franç. et p. Leader, D. Berger, en 1767; par Berdini: par Oortman en 1809, dans le Mus. Napol..
Mus. Napoléon; restitué en 1815 au.
Musée de Berlin.

Tobie et sa femme. Au milieu de la chambre, Tobie est assis tenant un bâton; il lève une de ses mains comme pour expliquer quelque chose à sa femme, qui, debout, tient une chèvre par une corde. La chambre est éclairée par une fenêtre à gauche, dont un des volets est ouvert. Un petit feu est allumé sous la cheminée (?). Esquisse achevée. Bois. H. $8\frac{1}{4}$ L. $10\frac{3}{4}$.
Signé *Rembrandt* f 163., le quatrième chiffre me paraît un 4 ou un 5. Smith (nº. 51) dit: 1645. Rathgeber et Waagen de même.
Musée de Berlin.

Tobie et sa femme assis devant leur maison sous une treille de vigne. Le vieux Tobie porte un bonnet fourré et un grand manteau et lève ses mains jointes; il a les pieds sur une chaufferette. Sa femme assise à ses côtés se tourne vers lui. Un chien dort à ses pieds; plus loin une chèvre.
Au fond, un paysage avec un bel édifice orné de statues.
Effet de soleil à travers les feuilles et sur le mur contre lequel les deux fig. sont assises. Smith nº. 48.
Gravé par Schmidt sous le titre de: Tobie raillié par sa femme.
A ranger probablement entre 1635 et 40.

L'enlèvement de Ganymède. T. H. 6 p. $2\frac{1}{2}$. L. 4 p. $6\frac{1}{9}$. Smith 197. Signé *Rembrandt fc* 1635.
Gravé par C. G. Schultze, dans la gal. de L. Noel et par Cardon.
C'est probablement le même tableau qui parut à une vente à Amsterdam en 1716. H. 6. L. $4\frac{1}{9}$.
Hoet, Cat. I, le décrit: „L'aigle enlevant Ganymède, de grandeur naturelle, peinture puissante: vendue *f* 175.“
Le roi de Saxe, Auguste III, l'acquit en 1751.
Musée de Dresde.

La nymphe Calisto. Huit figures, parmi lesquelles Diane revenant de la chasse. Elle remarque la grossesse de la nymphe. Plus loin des nymphes qui se baignent, et au fond Actéon poursuivi par ses chiens. T. H. 2 p. 3. L. 2 –10. Signé et daté 1635. Coll. vendue en 1774 à Paris. Smith, nº. 191.

Vanitas. Divers objets sur une table couverte d'un tapis: un grand livre ouvert debout, une sphère, un sablier, une mandoline, une flûte, une tête de mort, un bocal vert, un almanach, des lunettes, une montre, etc. Le fond gris, occupé en partie par une colonne. Certaines parties sont très finies, d'autres largement peintes. Sur un morceau de papier, on distingue à peine un R et une date, qui ressemble à 1635, date qui s'accorde avec le faire de cette œuvre. B. H. 0.855. L. 0.705. Coll. D. Neville Goldsmid, à La Haye.

PORTRAITS.

Rembrandt en buste tourné à gauche, vu de face. „La tête frottée et usée ne conserve que le souvenir de la touche du maître. Au contraire la large collerette de guipure rabattue sur les épaules, est enlevée et découpée en pleine pâte de la façon la plus magistrale que l'on puisse imaginer. Signé Rembrandt F. 1635. Comparée à celle de ses tableaux postérieurs, l'exécution est un peu froide."

Comte Cl. de Ris, Revue Universelle des arts, Sept. 1864.
Musée Städel, à Francfort s. l. Main.

Un officier. Debout, une main sur la hanche, l'autre sur la garde d'une grande épée. Bonnet de velours à plumes, cuirasse, habit rouge à larges manches; chaîne en or. Signé et daté 1635.

Gravé par W. Pether, en 1764, par Cardon: *A Warrior*, par Dawe sous le titre: A Spanish officer. T. H. 4 p. 2. L 3–7. Smith 273.

Coll. du comte de Besborough 1801, 185 gs.
Fitz-William coll., Cambridge.

Buste de vieillard, de face. Signé et daté Rembrandt f. 1635
B. H. 0.66 L. 0.54.

Coll. de M. Auguiot, à Paris.

Vieillard avec moustache et poils au menton, de profil à droite; robe fourrée; la tête couverte d'une étoffe ou d'une écharpe enroulée, une chaîne avec médaille autour du cou. Estampe, signée Rembrandt pinx. 1635.
G. F. Schmidt fec. Petrop, 1758.

Je crois que c'est le tableau de la gal. de Cassel nº. 362. L'estampe montre naturellement le buste en sens inverse. L'homme a des cheveux gris, une moustache grise et quelques poils au menton; habit et fond bruns. La tête a une expression pensive, un peu mélancholique. Bois. H. 8 pouces. L. 7.

Galerie de Cassel.

Buste de jeune femme; un petit bonnet orné de perles; collerette en dentelle avec agrafe, robe noire. B. forme ovale H. 28″ 9‴. L. 24″. Signé *Rembrandt f* 1635.

Musée Städel, à Francfort s. l. Main.

Fiancée Juive. Jeune fille, d'une mine joyeuse, avec une belle guirlande de fleurs sur la tête. Jusqu'aux genoux. Signé et daté 1635. H. 28. L. 22¾ Verschok. Waagen, p. 181, le dit d'une grande vérité, dans un ton doré et moelleux. Comparez le portrait suivant.

A l'Ermitage.

Portrait de femme, évidemment **Saskia**, entre 1635 et 1641. Elle est vue debout jusqu'aux genoux, avec un panier de fleurs dans la main droite et un bâton orné de fleurs dans la gauche. La tête, dont les long cheveux blonds retombent sur les épaules, est ornée de fleurs et d'un voile. Le costume est d'une grande richesse. T. H. 4,7. L. 3,9. Smith, nº. 493.

Coll. du duc de Tallard, 1756 .... 602 fr.
„ de M. W. Fortescue, 1763.
„ du duc de Buccleugh.
„ Dalkeith (du temps de Smith).

Je ne le connais que d'après la gravure en manière noire par Pether, sous le titre de: Rembrandt's wife as a Jewish bride.

Jeune femme, ressemblant à Saske, entre 1634 et 1641. Elle est peinte à mi-corps, assise, richement habillée et parée de perles aux bras, au front et aux oreilles. Les longs cheveux sont ornés d'une plume et tombent en boucles sur le front. B. H. 2. L. 1,6 Smith, n°, 521.
Coll. du duc de Praslin 1793..... 3001 fr.

Je n'en connais que la gravure en manière noire par C. Corbutt, avec le titre Jewess.

DESSINS.

La sainte cène, d'après L. da Vinci. A la plume. H. 0.13. L. 0.39. Signé *Rembrandt f.* 1635.
Probablement de la coll. van der Schelling et après de W. Six; mentionné par Houbraken, évalué par lui *f* 60.
Des coll. Th. Lawrence et W. Esdaile dont il porte les marques TL et WE.
Coll. de M. J. de Vos. Jbz. à Amsterdam.

Dessin pareil au musée de Berlin. Largement lavé à l'encre de Chine [1].

Première pensée du Ganymède, léger croquis à la plume et à l'encre brune.

Second dessin, plus arrêté du même sujet; à la plume et lavé à l'encre de Chine. Signé *Rembrandt.*
Tous deux au musée de Dresde.

Tête d'homme, avec un haut chapeau pointu. Grand. nat. Étude à la pierre noire sur papier brun, rehaussé de blanc. Dessin large et rapide, avec effet de clair obscur. H. 1¼ p. L. 1 p. environ. Signé *Rembrandt* 1635.
Au musée de Berlin.

Les disciples d'Emmaüs, avec Jésus disparaissant.
Gravé par Houbraken (1635).

L'ange apparaissant à Tobie. Dessin (ou tableau?) gravé par Busch; *Rembrandt f.* 1635.

La Madelaine, id. id.

L'ange délivrant St. Pierre de prison, id. id.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

44. **Jésus chassant les vendeurs du temple.** *Rembrandt f.* 1635.
Le Christ reproduit exactement celui d'une gravure sur bois de Durer.
Copie par S. Savry.

---

1 Un troisième dessin, le même sujet, mais dessiné à la sanguine, est mentionné dans la coll. catalogguée par Frenzel et qui fut acquise par le roi de Saxe.

68. **Martyre de St. Étienne.** *Rembrandt f* 1635.

73. **St. Jérôme à genoux.** Signé dans les premières épreuves: *Rembrandt f* 1635.

92. **Le Charlatan.** *Rembrandt f* 1635.

93. **La faiseuse de koucks** (Koeken). *Rembrandt f* 1635.

PORTRAITS ET ÉTUDES.

190. **Johannes Uyttenboogaert.** Dans un ovale. Au coin gauche de la planche en dehors de l'ovale on lit à gauche *Rembrandt f* et au coin droit 1635. Dans une marge réservée en bas, ces vers de Grotius:

Quem praemirari plebes, quem castra solebant
Damnare et mores aula coacta suos,
Jactatus multum, nec tantum fractus ab annis,
Wtenbogardus sic tuus, Haga, cedit.

173. **Tête de vieillard de face.** Nommé à tort J. Cats, auquel il ne ressemble en aucun point. Signé *Rembrandt* 1635. Avec le mot où l'on a lu *Venetiis.*
Gersaint et Bartsch le nomment: Tête Orientale.

289. **Turc à turban et à aigrette** (tête orientale). *Rembrandt f* 1635 (le d à rebours) et le même mot abbrévié.

288. **L'autre tête orientale** avec le nom de Rembrandt (le d à rebours) et le mot énigmatique, est probablement aussi de cette même année. Copie par Lievens. Ils représentent tous les trois le même personnage.

Ces trois inscriptions contiennent certainement le mot *geretuckerdt.* M. J. Weissenbruch, grand connaisseur de gravures, se rangeant à ma conjecture sur ce mot et à l'idée que la planche n'aurait été que *retouchée* par Rembrandt, est d'avis que ces estampes sont de Lievens, dont elles portent si fortement le caractère. En effet je crois que nous tenons là le mot de l'énigme et que R. n'a fait que retoucher ces pièces.

Entre 1630 et 1635 il faudra, à mon avis, placer les eaux-fortes suivantes:

42. **Le denier de César.** Gravé comme les pèlerins d'Emmaüs de 1634 et autres pièces de 1634 et 35, p. e. Jésus chassant les vendeurs.

55. **Jésus en croix.** Rembrandt f.

90. **Les musiciens ambulants.**

65. **St. Pierre guérissant le paralytique.** Des premières années.

107. **Figure polonaise.**

241. **La mauresse blanche.** RH à rebours.

261. **Petit buste d'homme** à bonnet orné de plumes. Des premières années.

294. **Profil de vieillard à courte barbe.**

301. **Profil de vieillard grotesque.**

270. **Vieillard au grand manteau.** RH f—

280. **Id. à barbe blanche et à bonnet à rebord.**

299. **Petite tête d'un homme qui crie.**

308 **Griffonnement à cinq têtes et demi figure.** RH. Cette pièce a été coupée en cinq morceaux, portant chez M. Blanc les nº. 109, 290, 291, 292 et 293. Comparez le Vendeur de mort-aux-rats de 1632.

345. **Paysage: le chariot à foin.**

1636.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Samson terrassé et aveuglé par les Philistins. Sept fig. de grand. nat. T. H. 6 p. 3. L. 2 p. 8. cat. de la Galerie. Signé et daté 1636, selon Smith nº. 31. Gravé p. Jacobi et p. Lauderer.

Galerie de Cassel.

Tobie rendant la vue à son père. Intérieur bourgeois, divers ustensiles sont suspendus aux lambris; le plafond est formé de charpentes. Sur la table devant le groupe sont posés un poignard et un châle parsemé de plusieurs couleurs. Sous l'escalier se voit un tonneau (et non pas d'homme). A droite près des 2 fig. dans l'ombre, un fauteuil et un rouet. Peinture très fine de ton et de touche, dans de délicates couleurs grises et brunes; clair-obscur et harmonie admirables. Bois. H. 0.48 L. 0.39. Signé et daté 1636, le dernier chiffre peu lisible. Smith nº. 52. Gravé par Marcenay et avec des différences pas Greenwood.

Coll. Carignan 1742, 14 pouces sur 17 / 1101 avec un Joseph expliq. les songes, par Rembrandt.
" Gildemeester 1800, 1005 fl.
" George Hibbert 1829, 103 guinées.

Galerie d'Arenberg.

Repos pendant la fuite en Égypte. Le fond, composé de hauts rochers, gris bleu, avec une ville et un grand pont supportant une chapelle, paraît fait de fantaisie. Les figures ressortent contre le feuillage d'un grand arbre; Marie assise, tient l'enfant emmailloté et couché sur une peau. Elle porte une robe rouge, découpée et laissant voir la chemisette; sa tête est couverte d'un voile verdâtre; un couteau et un petit sac pendent par de longues cordes à sa ceinture. Un manteau vert est replié derrière elle. A côté d'elle, Joseph en habit violacé, s'appuie sur une hauteur du terrain. Sa tête rappelle le St. Jérôme, gravé en 1635. La gourde, le bâton, le panier sont exécutés avec un grand fini. Le fond rappelle les précurseurs. La tête de Joseph et sa main sont largement et grassement peintes dans des tons chauds. Marie est la Saskia de l'eau-forte de 1636 et la main gauche de Joseph, tenant un couteau ou stylet, est juste celle de Rembrandt (la gauche aussi) dans cette même eau-forte. Tout concourt à placer cette oeuvre en 1635 ou 36. (Un tabl. pareil p. Bol, se trouve au musée de Dresde). B. H. 0.735. L. 0.59.

Le tabl. se trouva depuis un siècle dans un château dans le Wurtembourg, où M. Suermondt l'acquit en 1868. C'est le même qui passa dans une vente à Amsterdam en 1735 et fut vendu / 100. comme "un tabl. d'une beauté extraordinaire". Hoet, I.

Gal. de M. B. Suermondt, à Aix-la-Chapelle.

L'ascention de Jésus. Jésus vêtu d'une robe blanche, est porté sur des nuages et monte au ciel; il étend les mains et tourne la tête vers la gloire divine qui s'ouvre au-dessus de lui et au milieu de laquelle paraît le Saint Esprit.

Des anges et des chérubins voltigent autour des nuages qui portent Jésus. Des apôtre, les uns sont debout, les autres à genoux. Tous les objets sont éclairés par des reflets de la lumière céleste qui entoure le corps de Jésus. Les apôtres sont dans la demi-teinte. Toile. H. 2 p. 10, forme cintrée. L. 2 p. 2. fig. de 8 pouces. Gravé par Hess. Smith 108.

Mentionné dans la lettre de Remb. de 1636 p. 113.
Gal. Frédéric Henri.
Pinacothèque de Munich.

Même sujet; esquisse. Musée d'Augsbourg.

St. Paul [1], une plume à la main, assis devant un livre. Le glaive à côté de lui. A mi-corps. T. H. 3′, 6″. L. 3′, 5″. Signé *Rembrandt* 1636.
Musée de Vienne.

PORTRAITS.

Une dame et un monsieur dans un paysage; costumes riches.

Gravé à l'eau-forte par Marcenay de Guy en 1755 avec la signature: Rembrandt p. 1636. Collection du comte de Vence à Paris. H. 4 p. L. 6 p.

Vieille femme, dite à tort la grand-mère de Rembrandt. Daté 1636.

Coll. du comte de Hopetown. (Répétition du tableau qui se trouve chez S. Ch. Eastlake, daté 1634.)

Manasseh-ben-Israël, âgé de 38 à 40 ans, de face; barbe et moustaches. Grand chapeau à bord relevé, habit boutonné, col rabattu.
Daté 1636. Smith nº. 476,

Gravé en ovale p. J. G. Hertel et en sens inverse (forme carrée) p. un anonyme.

PAYSAGE.

Paysage d'hiver, avec des patineurs et autres figures. B. H. 6½. L. 8½. Signature fausse *Renbrandt* avec l'année 1636. Smith 609.

Galerie de Cassel.

DESSINS.

Esquisse pour le Tobie d'Arenberg, avec une variante dans la vieille femme, qui tient une coupe. A la plume de roseau, par contours gras et fins. H. 0,174 L. 0,132.

Coll. Weber.
" de M. B. Suermondt, à Aix-la-Chapelle.

Autre esquisse pour le même sujet; ici la femme du vieux Tobie est à genoux auprès de son mari. Au premier plan le chien couché. Croquis vif à la pl. Au Musée Fodor.

? **La fuite en Égypte**, eau-forte de Busch. Signée *Rembrandt f.* 1636.

---

1 A comparer: "L'apôtre St. Paul. Superbe et vigoureux, pas moins que le Titien." H. 4 p. 2. L. 3,4½. Vente J. v. Schuylenburg 1735. La Haye. Hoet, I.
St. Paul méditant. 3 pieds sur 4. Coll. De Meulan 1778, 464 livr.

Feuille avec deux études: 1°. le juif au geste menaçant, de l'Ecce Homo de 1636; 2°. la femme de l'eau-forte 129. Gravée par Claussin; Suppl. p. 180.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

37. **Jésus parlant aux docteurs.** RH 1636 ou 1630.

43. **Le retour de l'enfant prodigue.** *Rembrandt f* 1636.

52. **Ecce homo.** *Rembrandt f* 1636 *cum privile.*

PAYSAGE.

325. **La grange à foin et le troupeau.** *Rembrandt f* 1636.

316. **L'homme au lait** (gravé dans le même esprit.)

342. **La maison basse au bord du canal.** Présente le même caractère.

PORTRAITS.

183. **Menasseh-ben-Israël.** *Rembrandt f* 1636.

203. **Rembrandt et sa femme.** *Rembrandt f* 1636.

249. **Feuille de 6 têtes, avec Saskia** au milieu. *Rembrandt f* 1636.

250. **Étude de 3 têtes de femme**; en haut celle de Saskia (entre 1634 et 1636, probablement de cette dernière année).

1637.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Le maître de la vigne. Dans une chambre éclairée par une fenêtre cintrée, le maître est assis à une table. Il riposte aux objections de deux ouvriers, dont l'un lui désigne ses compagnons. Près de la fenêtre est l'écrivain. Un chat joue avec une boule. Une lumière chaude entre par la fenêtre; ton doré; peinture achevée dans les principaux personnages, plus large dans les figures accessoires. B. H. 7. L. 9¼ Verschok. (Waagen. p. 177.) Smith n° 115. Signé et daté 1637. Gravé par M. Piert et Fessard.

Coll. Crozat.
" Houghton.
Musée de l'Ermitage.

L'ange quittant la famille de Tobie. Sur le seuil de la maison les deux femmes; la plus jeune en extase, la vieille pleine d'effoi, laissant tomber sa béquille; le chien aboie. Les deux Tobie à genoux, le vieux prosterné, le jeune regardant l'ange, qui s'envole dans un nuage grisâtre. L'ange est vêtu d'une tunique blanche et d'un châle verdâtre; ses aîles sont vertes à reflets blancs

et brun. Bois, H. 0,68. L. 0,52. fig. de 0,25. Signé *Rembrandt. f.·.* 1637.
Gravé par le Baron Denon, par J. de Frey, Malbête (Mus. franç.), Filhol t. 2, par Prévost. Landon t. 2,; et par A. F. Oeser. Smith nº. 53.
Coll. du roi en 1754. Musée du Louvre.

La même composition avec l'ange vu de face; elle semble de cette même époque. H. 2 feet. 2. L. 1 feet. 8. Gravé p. A. Walker 1765, et par J. P. Cook. Smith nº. 54 [1].
Coll. Nathaniel Hone Esq.
" Wombwell.
? Un ermite en prière. Signé 1637.
Coll. royale à Christiansborg.

PORTRAITS.

Rembrandt, en buste de 3/4 de grand nat. Longs cheveux descendant sur l'épaule, couverts d'un bonnet noir; chemisette, habit vert noir brodé d'une bordure en or. Dans le fond un mur d'appui, un pilier cannelé, des édifices. Bois, forme ovale. H. 0,80. L. 0.62.. Signé *Rembrandt f.* 1637. Gravé par de Frey (Mus. franç.). Filhol t. 4, par Boutwis aq.-forti. Landon t. 2. Lith. p. de Koning. Smith 217.
Coll. Louis XVI. Musée du Louvre.

Portrait d'homme, dit bourgmestre, à barbe blanche, assis dans un fauteuil. Signé et daté 1637.
Le nº. 280 de Smith. T. H. 4 p. 4. L. 3—2. Gravé p. de Frey et Finden.
Coll. Gildemeester 1800, / 1625.
Gal. Stafford
Bridgewater gallery.

Portrait de Rembrandt, à l'âge de 30 ans; buste de 3/4 à droite, gr. nat. Moustache retroussée, boucles d'oreille, toque noire, casaque brun rouge; deux chaînes d'or; la main gauche à moitié cachée dans le manteau noir. Fond uni, brun. Belle qualité (Bürger). Smith nº. 200. B. H. 2 p. 3. L. 2 p.
Coll. Baring.
Buckingham palace.

Portrait d'homme de forte stature, avec grande moustache. Il ressemble un peu à Rembrandt. Il porte un bonnet fourré orné de pierres fines, et une chaîne d'or est attachée sur son habit foncé. La main droite porte un bâton. Touche large; modelé excellent dans un ton doré clair. Bois. H. 21½. L. 15 Verschok (Waagen p. 182). Signé et daté 1637.
Musée de l'Ermitage.

Portrait de jeune homme, de 3/4, cheveux bouclés, moustaches et barbiche. Haut bonnet rouge, manteau brun fourré, garni d'ornements dorés. Signé et daté 1637. Forme ovale. B. H. 2—3. L. 1—10½. Smith 336.
Collection de la douairière Stuart, 1841, 150 guin.
" de M. Kalkbrenner.

---

1 Dans la vente J. A. Brentano, en 1822 à Amst. un tabl. pareil, sur bois. H. 6 p. 5 pouces. L. 5 p. 3 pouces, fut vendu *f* 590.
Dans la vente de P. C. Hasselaer, en 1798 à Amst. parut:
"La famille du vieux Tobie où l'ange les quitte" p. Rembrandt.
Dans la vente du cab. de Fraula 1738 à Bruxelles parut: "Tobie se prosternant devant l'ange et autres figures. H. 2 p. 4. L. 2 p. 2. *f* 300."

„**Une tête de vieille femme**, par Rembrandt, peinte en 1637, d'une beauté admirable;„ mentionnée dans la vente de Cornelis van Dijk à La Haye 1713, vendue *f* 19. Hoet, Catal. I

DESSINS.

L'ange quittant la famille de Tobie; dessin pour le tableau, mais à rebours. Dans le nuage, on aperçoit une partie de la jambe de l'ange, vue sur la plante du pied. Belle expression; à la plume et à l'encre de Chine.
Musée de Dresde.

Le renvoi d'Agar, première pensée de l'eau-forte de cette année. Dessin exposé p. M. Gendarme de Bévotte, mentionné p. M. Chaumelin, Trésors d'art de la Provence.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

3. **Agar renvoyée par Abraham**. *Rembrandt* *f.* 1637.

ÉTUDES.

258. **Jeune homme assis et réfléchissant**. *Rembrandt* *f* 1637.
(Copie par N. de Man, 1828)

269. **Juif à bonnet agrafé de pierreries**. *Rembrandt* *f* 1637.

251. **Trois têtes de femme**, dont une qui dort. *Rembrandt* *f* 1637.
(Selon M. Linck, La grande mariée juive porterait la date 1637).

1638.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

La noce de Samson. Fig. entières; T. H. 4 p. 5. L. 6—3. Signé *Rembrandt f.*1638 . lithogr. p. Hanfstängel.

Musée de Dresde.

Le Christ en jardinier. A droite le tombeau où conduisent quatre marches. Sur la pierre tumulaire est assis un ange blanc aux aîles étendues; un autre assis sur un plan plus élevé est coupé par le pan latéral du cadre. Tout le fond de ce côté est composé d'un roc couvert d'ombre. Sur la marche la plus élevée du tombeau est agenouillée Marie en vêtements rouges, un vase de parfum devant elle. Elle est dans l'ombre, mais elle retourne la tête, qui reçoit un coup de lumière, vers Jésus, debout près d'elle, de face au milieu de la toile. Il a une longue robe blanche ceinte à la taille; à sa ceinture une sorte de couteau dans une gaine. Grand chapeau de paille; longs cheveux bruns roux tombant sur les épaules. Il appuie sa main gauche sur la hanche et de sa main droite il tient une pelle. La tête est dans la demi-teinte sous les aîles du chapeau; mais la

draperie blanche est en pleine lumière. Toute la gauche est occupée par une percée de paysage où l'on voit Jérusalem. En bas deux figures. Bois. H. 2. p. 6. L. 2p. 8. Signé sur la pierre de tombeau: *Rembrant f.* 1638. Smith 103.

Coll. Mad. de Reuver 1736.
Prince de Hesse Cassel.
Présenté en 1806 à l'impératrice Josephine, à la Malmaison.
A la vente de cette coll. en 1816, il fut vendu à George IV.
Buckingham-palace.

Joseph racontant ses songes à son père et ses frères. Composition analogue à celle de l'eau-forte de cette année. Esquisse en grisaille, sur papier. H. 1 p. 8½. L. 1 p. ¾. Signé *Rembrandt f.* 16.. Smith 18.

Coll. W. Six 1734 *f* 84.
" de Vos 1833 *f* 1470.
" J. P. Six van Hillegom.

? **Marie avec l'enfant, les évangelistes Marc et Luc,** et plusieurs autres figures. Daté 1638. Rathgeber p. 68.
Coll. Fesch, à Bâle.

Vertumne et Pomone; le premier déguisé en vieille, debout appuyé sur un bâton, touche de la main droite Pomone assise à côté de lui. Pomone est vue de face, et tient une pomme; ses cheveux tombent en petits boucles sur le front et la tête est couverte d'un grand chapeau de paille, rond et plat comme une *solana.* Gravé par Lepicié.

Il existe de ce même sujet un fac-simile d'un dessin de 1638. Pour cette raison, et comme la Pomone rappelle évidemment Saskia, le tableau peut appartenir à cette époque. C'est le n°. 189 de Smith. T. H. 3 p. 9. L. 2.10.

Coll. du marq. de Lassay.
" de la comte de Verrue.
" Blondel de Gagny 1777 — 13,700 fr.
" Duruey 1798—1710 fr.
" Le Brun 1798. Vendu sous le nom d'Arnout de Gelder.
" Bar. Puthon, à Vienne.

? **Paysan debout.** Rembrandt f 1638. Claussin Suppl. p. 117.

? **Buste d'homme,** avec chapeau à plumes. Rembrandt f 1638.
Gravé par Wilson.

PORTRAITS.

Un vieillard, de face, la tête découverte, presque chauve; longue barbe et moustaches grisonnantes. Il est vêtu d'un habit brun; la main droite est levée et touche la chemise près du cou. Buste de grand. nat. Fond gris brun. Étude largement brossée. Signé Rembrandt B. forme ovale, H. 0.70. L. 0.56.
1638.

Gravé p. Claessens dans le musée fr. Landon t. 2, Filhol t. 1. Musée du Louvre.

Rembrandt tenant sa femme sur son genou. Grand. nat. figures presque entiéres. Toile H. 5, 9. L. 4, 8. Signé dans le fond à gauche *Rembrant f.* Le tableau doit dater de 1636 à 38.

Il fut acheté 2500 livres pour le roi de Saxe à la vente Araignon à Paris, en 1749.
Gravé p. H. Witthöft; par Riedel 1764; par Hertel; par A. H. Payne.
Lithographié par F. Hanfstängel et par C. Wildt 1836.
A l'eau-forte p. S. Fessard sous le titre: Les œuvres de la Vigne; p. H. Bürkner.
Musée de Dresde.

PAYSAGE.

? **Paysage,** avec plusieurs figures et du bétail. Signé et daté 1638. L. H. 1 p. 4½. L. 1, p. 11. Smith 600.
Coll. Vassal St. Hubert 1773... 851 fr.

DESSINS.

Vertumne et Pomone. Dessin à la plume, daté 1638.
Claussin sculpsit? R. Weigel, Cat. de fac-similes.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

1. **Adam et Eve.** *Rembrandt f.* 1638.

4. **Abraham caressant Isaac.** *Rembrandt f.* gravure de 1637 à 39.

9. **Joseph racontant ses songes.** *Rembrandt f.* 1638.

ÉTUDES ET PORTRAITS.

200. **La petite mariée juive, ou Sainte Catherine.** *Rembrandt f.* 1638.
Copie p. Novelli.

233. **Rembrandt au bonnet à plume.** *Rembrandt f.* 1638.

216. **Rembr. au bonnet plat.** Ce portrait me semble être de la même année que celui du n°. précédent, auquel le visage ressemble beaucoup.
On voit faiblement, sur la belle épreuve à Amst., quelques lettres du nom et l'année 163.; le 3 est bien visible.

352. **Le chien endormi.** C'est le chien de la grisaille **Joseph racontant ses songes**; il est ici en sens inverse.

1639.

PEINTURES.

COMPOSITIONS ET SUJETS.

Les deux frères de Joseph montrant son habit ensanglanté à leur père. Benjamin s'amuse avec un oiseau. (L'Ermitage possède un tableau pareil.) Daté 1639. H. 4 p. 6. L. 4 p. 6, environ. Smith n°. 19.
Coll. d'un artiste à Paris 1773 ... 1160 fr.
" Earl of Derby.

Jésus sortant du tombeau. T. cintrée, H. 2/10″. L. 2/2″. Signé *Rembrandt*. Smith nº. 102. Peint en 1639 pour le Stadhouder des Pays-Bas, le prince Frédéric Henri. En 1781 dans la gal. élect. de Dusseldorf [1]. Gravé par Hess.

Pinacothèque de Munich.

La mise au tombeau. Composition analogue à celle qui suit. T cintrée. H. 2/10″. L. 2/2″. Signé *Rembrandt*; peint en 1639 pour le Stadhouder des Pays-Bas. Gravé p. C. Hess. Smith 98. En 1781 dans la gal. élect. de Dusseldorf.

Pinacothèque de Munich.

La mise au tombeau; onze figures, sans compter celles du fond. Signé sur la tombe *Rembrandt f.* 1639. T. H. 3,5½. L. 2,5. Smith nº. 99.

Celui que Smith a mentionné dans le nº. 100 est le même. Basan l'a gravé sous le titre: Les morts ensevelis.

Coll. W. Lormier à La Haye, 4 juillet 1763. (Terwesten Cat.) „composition avec beaucoup de fig. t. H. 3 p. 1. L. 2 p. 2½. Vendue *f* 2300 pour le Musée de Dresde.

Un chasseur suspendant un faisan (poule). Fig. de gr. nat. jusqu'au dessous des genoux. Smith nº. 171. B. H. 4—4½. L. 3—1¾. Signé *Rembrandt f.* 1639. Gravé p. Riedel. Acheté par le roi Auguste III, 400 flor.

Depuis 1826 au Musée de Dresde.

PORTRAITS.

La mère de Rembrandt, les mains sur un bâton. A mi-corps, de grand. nat. Elle est vue de face, la tête enveloppée d'un mouchoir blanc et recouverte d'un capuchon de velours orné en or. Elle est couverte d'une pelisse fermée par devant avec une agrafe en or. B. forme ovale brune, H. 2′—6″. L. 2′. Smith 561. Signé *Rembrandt*
f. 1639.

Musée de Vienne.

Portrait de Rembrandt, le bras appuyé sur un mur; connu par l'estampe gravée par Rembr. H. 7½ pouces, mesure d'Amst., L. 5¾.

„Vendu avec un autre petit panneau de Rembr. f. 21 en 1765 à Amst. dans une coll. de tabl. venus de Saxe;„ Terwesten, cat. p. 443.

Portrait d'homme, en pied, de grand. nat. Visage frais et rond, cheveux blonds ainsi que la moustache relevée et la mouche. Costume noir, col rabattu. Le fond se compose d'un vestibule. Smith 371. T. H. 6 p. 6. L. 4—1.

Signé *Rembrandt ft.* 1639.

Gal. de Cassel.

Dame d'un âge moyen; presque de face; bonnet noir descendant en pointe sur le front; costume noir, grande collerette plate. Signé et daté 1639. T. H. 2. p. 2. L. 1 p. 10. Smith 538.

Coll. Th. Emmerson.

---

1. Au revers se trouve l'inscription: Rembrandt creavit me P. H. Brinckmann resuscitavit me 1755. Probablement le tableau aura été restauré par ce peintre. Nouv. catalogue de la Pinacothèque 1865.

Vieillard à barbe grise; Smith 439. Forme ovale; l'estampe signée: Rembrandt f 1639. Joseph Longhi sc. 1800.

PAYSAGE.

? **Paysage avec cascade et pont en bois.** Eau-forte par de Frey, portant la date 1639.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

22. **La présentation au temple.** *Rembrandt f* 1639.

70. **La mort de la Vierge.** *Rembrandt f* 1639.
Copie en sens inverse et une autre par Denon.

79. **La jeunesse surprise par la mort.** *Rembrandt f* 1639.

PORTRAITS ET ÉTUDES.

189. **Le receveur Uyttenboogaerd.** *Rembrandt f* 1639.

234. **Rembrandt appuyé.** *Rembrandt f* 1639.
Copies par Novelli, Bartsch, Gersaint, Errard, Burnet, J. W. Kaiser.

101. **Juif à grand bonnet.** *Rembrandt f* 1639.

116. **Médecin tâtant le pouls à un malade**; étude pour le médecin dans **La mort de la Vierge**. Cette jolie pièce reproduit exactement ce personnage, mais à rebours.

1640.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Agar renvoyée par Abraham [1]. Paysage avec des fabriques; effet de matin. Agar, en costume oriental, est montée sur un âne; ses gestes expriment la douleur. A sa droite le patriarche qui étend les bras, à gauche Ismael, qui tient la bride. B. H. 1 p. 3½. L. 1 p. 9½. (environ). Smith n°. 3. Daté 1640.

Coll. Fabritius, H. 1 p. 3. L. 1 p. 9½. Haarlem 1740, fl. 320.
" L. Crespigny. Esq. (du temps de Smith.)

---

1 Même sujet, "peinture très achevée" H. 22½ pouces. L.30½, vendue en 1733 à la Haye à la vente de M. A. Bout *f* 105. Hoet, v. I.
Id.? vente 1739 Amsterd. *f* 42. Hoet, I.
Id.? " 1755 La Haye, vente van Haansbergen *f* 21. Terwesten catal.
Comparez les nos 4 et 5 de Smith et les tabl. aux mus. de Turin et de Munich.

La Pythonisse d'Endor. La Pythonisse assise devant une table et tenant un livre ouvert, évoque l'ombre de Samuel, qui apparaît debout, la tête retournée de face; longue barbe blanche; turban jaune, un ample manteau bordé d'or. Saül cuirassé et casqué se posterne à terre. Fond mystérieux. (Peint environ 1640). T. H. 1,08. L. 0.80. Comparez le nº. 30 de Smith.

Gal. Schönborn, à Pommersfelden; vendu en 1867, 25000 fr.

La salutation. La rencontre d'Elisabeth et de Marie se passe à l'entrée d'un grand édifice au porche cintré. Elisabeth porte un vêtement rouge et un voile de couleur jaunâtre sur la tête; près d'elle un petit chien; Marie, un vêtement brun (bleu?) et une espèce de bonnet blanc; Zacharie appuyé sur un garçon, descend les marches, sa tête est la même que celle du vieux Tobie d'Arenberg. Derrière la Vierge, une négresse, dont la figure se retrouve dans la servante de Bethsabée (coll. Steengracht), lui prend son manteau; un peu plus loin en bas, un domestique avec un âne. Au coin du porche, un paon, des poules, et du feuillage. Fond de bâtiments. Bois, H. 1 p. 9. L. 1 p. 6, cintré. Smith nº. 57. Signé *Rembrandt f.* 1640. Gravé par Burnet 1813.

Coll. du roi de Sardaigne; acheté en 1812 par le marquis de Westminster; à Grosvenor House.

Le ménage du menuisier, ou la Sainte famille. Le jour entre à gauche par la fenêtre cintrée, près de laquelle Joseph, vu de dos, est occupé à raboter une planche. Au milieu sont assises une vieille femme avec un grand livre et ayant des lunettes dans la main; près d'elle Marie qui allaite son enfant. Devant elles, le berceau avec une couverture rouge. A droite, la haute cheminée avec un chaudron sur le feu. En haut une bande de bois d'environ un centim. est ajouté. Smith nº. 73. B. H. 0,41. L. 0,34, fig. de 0,15. Signé *Rembrandt f.* 1640.

Gravé p. Martini, terminé au burin par Le Bas, 1772, p. Probst, de Frey 1803 dans le mus. fr. Filhol t. 5, par Devilliers. Eau-forte, par un artiste français, en 186..

Coll. Isaac van Thye 1701, *f* 900.
" de Verrue.
" Gaignat 1768, 5450 livr.
" Choiseuil 1793, 17,120 livr.
Musée du Louvre.

C'est probablement le tableau de la vente Lormier à La Haye, B. H. 1 p. 9. L. 1,4½. "Sainte famille dans une chambre où tombe un rayon de lumière."

Le ménage du menuisier, ou la Sainte famille, dans un encadrement formé par des pilastres cannelés et une plinthe sculptée. Un rideau rouge sur un tringle cache une partie du côté droit. A gauche, Marie est assise avec l'enfant près du lit et du berceau; près d'elle une chaise, un brasier, un chat; plus loin dans le fond sombre, Joseph travaille à la hache. B. H. 1—6. L. 2—2. 8640. Smith 174. Gravé p. Oortman, 1802, dans le Mus. franç.

Au Louvre en 1806, restitué en 1815.

Gal. de Cassel.

La descente de croix. Le corps de Jésus est étendu sur un linceuil; la Vierge se prosterne sur le corps. Une femme et un des disciples sont près d'elle. Un vieillard aux cheveux blancs s'incline vers le corps mort, élevant la main droite. Aux pieds de Jésus, une femme agée; près de la croix, un jeune homme Un des ouvriers est encore sur l'échelle. D'un style large. T. H. 5 p. L. 5 p. 6 environ. Smith nº. 95. Signé et daté 1640.

Coll. du marquis d'Abercorn.

„ **Anno 1640 ghecoft een stucxken, daerin een brilleman**, van Rembrant, geteykent nº. 56 voor *f* 31.10. „ (Scheltema, Aemstels oudh. I vol. p. 187).

PORTRAITS, ÉTUDES.

Rembrandt. Vu de $\frac{3}{4}$, de gr. nat. une toque noire sur la tête; casaque bordée de fourrure; le bras droit appuyé sur la bordure d'une fenêtre, il regarde vers le spectateur. Coloris frais et clair, comme **la leçon d'anatomie**; plein de naturel et de relief. T. H. 3. p. 3. L. 2 p. $7\frac{1}{2}$ Signé *Rembrandt f:* 1640. *conterfeyct..*

Coll. du général Dupont à Paris; acheté en 1861 de ses héritiers pour la National gallery.

Rembrandt âgé d'une trentaine d'années; de $\frac{3}{4}$, bonnet foncé, habit brun foncé, collet en fourrure, manteau fourré qu'il soutient de la main gauche. Double chaîne d'or. Smith nº. 214. T. environ, H. 2 p. 8. L. 2 p. 4.

Duke of Bedford.

Portrait d'homme, dit **Le doreur de Rembrandt.** Buste de gr. nat. de $\frac{3}{4}$. Chapeau à larges bords; collerette molle. Sa main droite, vue en raccourci, soutient les plis du manteau qui descend de l'épaule gauche. B. H. 0.73 L. 0.54. Signé *Rembrandt f* 1640. (Smith nº. 334 signale la date 1646, à tort si c'est ce même tableau). Coll. à Genève. Coll. An. Cousin, dans laquelle il fut gravé par N. Dupuis Jr. à Londres. Coll. van Eyl. Sluyter, Amst. 1802. 5,005 fr. Coll. de Morny à Paris; vendu en 1865, 155,000 fr.

Chez Mad. de Morny. Gravé p. L. Flameng.

Jeune femme à bonnet rouge et vêtue d'une jaquette brune à revers rouges; elle est assise et tient un enfant sur ses genoux. Etude achevée d'un faire magistral. Daté 1640. B. H. 10 pouces. L. 9. Smith 176.

Coll. Pourtalès 1826, 33 guin. Coll. Peter Rainier Esq. Aujourd'hui en Angleterre; acheté en 1865 p. M. van Cuyk.

Portrait d'une vieille femme, âgée de 87 ans, comme l'indique l'inscription dans le fond à gauche. Elle est vêtue d'une robe noire fourrée et assise dans un fauteuil, les mains croisées. La tête fine et spirituelle est entourée par les blancs de la collerette et du bonnet et vivement éclairée. Le fond est clair et coloré en même temps; peinture très détaillée dans le visage plissé par l'âge et dans les mains. Coloration chaude et dorée. B. H. 0.69. L. 0.60. Signé à droite près du fauteuil *Rembrant f* 1640 ou 1646.

Gravé à l'eau-forte dans le catal. San Donato, par Braquemont.

Coll. Gerrit, à Bruxelles.
„ Muller, à Amsterdam, 1827.
„ du comte de Robiano à Bruxelles.
„ D. Nieuwenhuis, „

Gal. Demidoff à San Donato, près de Florence.

Vendu à Paris 1868, 55,000 fr. à M. Narishkine.

? **Buste d'un philosophe.** Signé *Rembrandt f* 1640.

? **Abraham parlant à son fils Isaac.** *Rembrandt f* 1640. Eaux-fortes par Busch, inspecteur de la gal. du duc de Brunswick, d'après des tableaux ou dessins.

PAYSAGE.

Environ 1640.

Petit paysage panoramique, vue sur la ville et les environs de Rheenen. B. H. 0.275 L. 0.39. Musée de Carlsruhe, n°. 67 du catalogue de 1833.

Gal. de M. B. Suermondt, à Aix-la-Chapelle.

DESSINS.

Portrait de C. N. Anslo, daté 1640, dessin à la sanguine qui a servi à l'eau-forte de 1641, comme l'indiquent les traits servant au calque.

Coll. Goll van Frankestein 1833, *f* 250.
Verstolk van Zoelen 1847, *f* 1000.
Lord Aylesford.
British Museum.

Autre portrait de C. N. Anslo, en pieds et assis; à la plume et à l'encre de Chine, sur papier brun. Signé *Rembrandt f* 1640.

Coll. de M. E. Galichon, fac-similé p. Baudran, *Gaz. des beaux arts* 1866. C'est peut-être le même dessin qu'on trouve dans la vente van Eyl Sluyter, 1814: **un portrait de Anslo** *assis sur une chaise;* il fut vendu *f* 101 à M. Brondgeest. Si la description est juste, c'était un dessin à la pierre noire et lavé de brun.

Esquisse pour le ménage du menuisier. Intérieur bourgeois, avec Marie près du berceau et Joseph travaillant près de la fenêtre; composition pareille au tableau du Louvre. Exposé à Leeds en 1868 p. le duc de Devonshire.

Croquis de femme couchée, la tête posée sur un oreiller. A la mine de plomb et à la plume en légers traits. Elle ressemble beaucoup à la femme couchée du griffonnement n°. 122 (entre 1635 et 40). H. 0.13. L 0.83.

Coll. E. W. J. Bagelaar 1837; coll. P. O. van der Chys, 1867, *f* 2.50; acheté par moi. Pièce douteuse.

Rempart de ville, à Amsterdam? avec des arbres, des maisons, une porte de ville etc. Signé *Rembrandt f* 1640. H. 0.195. L. 0.31. Le dessin porte les armoiries de Ploos van Amstel.

Coll. de J. de Vos. Vendu 1833, *f* 400.
" Six v. Hillegom; vendu en 1851, *f* 900.
" J. de Vos Jbz. à Amsterdam.

Croquis à l'encre brune de la fig. de St. Jean, de l'eau-forte de cette année.

Coll. Ch. Blanc.

Deux études pour le paysage aux trois chaumières; à la pl. et lavés à l'encre brune. Vente Andreossy 1864 à Paris, 165 fr.

EAUX-FORTES

COMPOSITIONS.

40. **Décollation de St. Jean Baptiste.** *Rembrandt f* 1640.

12. **Le triomphe de Mardochée.** Style de 1640 à 45.

ÉTUDES.

271. **Vieillard** au bonnet fendu, *Rembrandt f* 1640.

346. **Le taureau**; fond de paysage. *Rembrandt f* 164..

ENTRE 1632 ET 1640.

19. **L'adoration des bergers.**

27. **Fuite en Égypte**, griffonnée.
(La planche a été coupée, cintrée, et ne représente alors que Joseph — Het Josephie in 't poortje).

30. **Repos en Égypte**; effet de nuit.

33. **Sainte famille ou Vierge au linge.** RH.
Cette eau-forte est dans le goût italien; la Vierge y a un pied nu très délicat.

103. **Paysan à mi-corps**, les mains derrière le dos.

121. **Le patineur.**

122. **Griffonnement** avec les deux croquis de femme couchée etc. Entre 1635 et 40.

125. }
126. } **Gueux debout.** Grav. entre 1635 et 40.

127. **Un gueux** (portant une hotte) et **sa femme** (avec un petit enfant); dans une grotte.

137. **Paysan déguenillé**, les mains derrière le dos.

142. **Gueux estropié.**

268. **Vieillard**, portant la main à son front.

330. **Le verger et la grange.**

337. **Le paysage à la vache qui s'abreuve.**

342. **La maison basse au bord du canal.**

Bartsch
215. **Paysage au carosse** (supprimé par M. Blanc).

1641.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

L'ange quittant Manoé et sa femme. Le couple est agenouillé devant un autel, sur lequel est l'offrande, au-dessus de la flamme on voit disparaître l'ange. Manoé est vu presque de face au milieu du tableau, les mains jointes; à côté de lui sa femme, vue de profil, s'agenouille les mains jointes. Tous les deux baissent les yeux. Tableau capital. Toile, H. 8 p. 7. L. 10 p. Smith nº. 35. Signé *Rembrandt f* 1641.
Musée de Dresde.

Paysage avec Boos et Ruth; au premier plan près d'un grand arbre, Boos debout et Ruth agenouillée, tenant une gerbe d'épis; derrière eux un autre personnage. Fond de paysage étendu avec figures, des vaches, une rivière, un pont où passe une charette, etc. Toile, H. 0.435. L. 0.68 Signé *Rembrandt f.* 1641.

Gal. Suermondt, à Aix-la-Chapelle.

Susanne surprise par les deux vieillards; fond de rochers, d'arbres et de bâtiments. Fig. de gr. nat. Toile, H. 2 p. 5½. L. 3. Signé *Rembrandt f.* 1641. Gravé par Earlom en 1769, d'après le tableau de Jos. Reynolds. A sa vente en 1795 il fut vendu 156 livr. st. C'est le même tableau que Smith décrit sous le n°. 41, vendu en 1766 à la vente Avid 2760 fr. et en 1738 à la vente du baron Schönborn à Amsterdam, *f* 700, le catalogue le dit „excellent". Les mesures données par Hoet, v. I. sont à peu près celles du tableau de Reynolds.

Étude de Susanne, pour ce tableau. Bois.

Coll. Perrier.
„ de M. Lacaze à Paris.

Le père règlant la dot de sa fille. Mi-figure de face; il est assis derrière un pupître sur lequel repose un livre, et il a une plume à la main; robe fourrée. Rembrandt pinx 1641 G. F. Schmidt fec. aqua forti 1770; d'après le tableau du comte de Kamke.

Saint Jérôme; eau-forte p. Busch. *Rembrandt f.* 1641.

Jésus apparaissant à Marie, id. id.

PORTRAITS.

Portrait d'Anna Wijmer, épouse de Jean Six et mère de Jan Six van Vromade. De grand. nat. jusqu'aux genoux. B. H. 0,96, environ. L. 0,80, dans le cadre. Signé *Rembrandt*
f. 1641.

Coll. de M. J. P. Six, à Amsterdam.

Portrait de Anslo et de sa mère. Il porte un grand chapeau, un habit en soie noire, un manteau fourré et une fraise. Il est assis devant une table, sur laquelle repose sa main droite. La main gauche fait un geste à la dame assise à sa gauche. Celle-ci est vêtue de noir avec fraise blanche et bonnet uni. Sa face délicate est presque de profil. Les mains reposent sur ses genoux. La table est couverte d'un riche tapis et de livres, et porte un chandelier à deux branches. Daté 1641. Grav. en man. noire par Boydell 1781. T. H. 5—9. L. 6—10. Smith n°. 276.

Coll. Sir Lawr. Dundas 1794, 540 l.
„ Lord Ashburnam.

Saske van Ulenburgh, debout de gr. nat. jusqu'aux genoux. Elle tient un œillet rouge de la main droite qu'elle avance. B. H. 3—6. L. 2—11. Signé *Rembrandt f.* 1641. Lith. p. Hanfstängel. Gravé p. D. J. Pound.

Coll. Araignon ... 1500 livr.
„ du roi Auguste III en 1743.
Musée de Dresde.

La femme à l'éventail. Gr. nat. jusqu'aux genoux. Smith nº. 511. T. H. 3—5½. L. 2—8½. Signé *Rembrandt f.* 1641. Acheté par Nieuwenhuys dans une coll. holl. en 1814; celui-ci le vendit à Lord Ch. Townshend, 1000 guin.
Buckingham-palace.

Portrait d'homme, pendant de la **femme à l'éventail.** Gr. nat. à mi-corps; de ¾ à gauche; fond de mur comme celui de **la leçon d'anatomie.** La main gauche nue repose sur l'embrasure de la fenêtre, la droite gantée tient aussi l'autre gant. T. H. 1.5 L. 0.83. Signé *Rembrandt f.*
1641.
Chromolith. par de Noter.

Coll. holl. où il se trouvait avec la dame à l'éventail; les deux achetés par M. M. Dansaert-Engels et Nieuwenhuys; le portr. d'homme échut en partage à M. Dansaert; acheté de ses héritiers en 1841, 15,000 fr. pour le Mus. de Bruxelles.

Portrait d'un gentilhomme, de ¾; cheveux châtains, barbe et moustache, grand chapeau, costume noir. Fond clair. Signé et daté 1641. T. H. 4 p. 2. L. 3 p. 2. Smith nº. 333.
Th. Emmerson, 1832. 275 guin.

Portrait d'un jeune gentilhomme; il est debout contre une chaise et tient ses gants dans la main. T. H. 3 p. 8. L. 2 p. 11.

Cassel, Malmaison en 1806, lord Ashburton.

Portrait de la jeune femme du précédent. Smith nº. 562.

Tous les deux datés 1641. „On les compte parmi les plus étonnantes peintures du maître.“ M. C. Blanc, p. 424.

DESSINS.

St. Jérôme, avec un livre, le lion près de lui; *Rembrandt f* 1641, gravé p. Busch.

Croquis pour le tableau de Manoé et sa femme; à la plume.

Coll. de M. Ch. Blanc, reproduit en fac-simile dans son œuvre de R.

Manoé et l'ange; dessin à l'encre brune.
Coll. van der Linden van Slingerland, à Dordrecht, 1785.

La chaumière et la grange à foin, étude pour l'eau-forte, à la pl., lavé à l'encre brune. Vente Andreossy, Paris 1864.

Le moulin, dit de Rembrandt, étude pour l'eau-forte, nº. 233 à la pl. et à la pierre noire. Même vente.

Susanne au bain, saisie par les deux vieillards; fond de muraille et d'arbres; léger croquis à la plume de roseau. Étude pour le tableau de 1641.

Musée de Berlin.

Un éléphant, de profil; au fond quelques figures griffonnées. A la pierre noire. Fac-simile par le cap. Baillie [1].

British Museum.

---

1 En 1641 il vint à Amsterdam un éléphant qu'on montra au public. Barlaeus en raconte „un fait véridique“, comme il dit, dans une lettre à made-

Pour la première fois, au lieu d'un lion de convention, des lions naturels apparaissent maintenant dans les œuvres de R. Déjà les eaux-fortes de 1641 prouvent qu'il en a fait des études sérieuses, C'est donc ici que je range ces magnifiques études de lions, qui montrent toutes le même caractère, la même exécution, quelquefois le même papier. Comme il n'y avait pas de jardins zoologiques alors, l'occasion d'étudier ces bêtes fauves ne se présentait que pour un temps. Il est donc probable que les dessins suivants ont été fait dans une même époque.

Lion couché, à la pl. et lavé de brun. Mus. Fodor.

Idem, de profil, la tête avancée reposant sur les pattes de devant; superbe dessin, lavé à l'encre brune, sur papier brun. Musée Teyler.

Idem, dessin plus travaillé, avec des touches de jaune. Ibid.

Lion buvant dans un seau, qu'il tient entre les pattes. A la pl. et lavé de brun rougeâtre. H. 0.09. L. 0.19. Coll. Leembruggen *f* 23. (Probablement celui qui parut en 1808 dans la vente Kops.)

Idem se lêchant la patte. H. 0.08. L. 0.16. Coll. Mendes. Leembruggen, *f* 30.

Feuille d'études: un lion couché, des études de têtes de lion et d'une croupe. Papier brun. Musée de Dresde.

Lion qui se lève; au lavis de brun. Musée de Dresde.

Idem debout, presque de face, s'approchant d'un homme mort vu en raccourci. Lavé à l'encre brune. H. 0.137. L. 0 204. Gravé en fac-sim. p. Perugini. (Chalc. Impér.) Mus. du Louvre.

Idem de profil, tourné à droite, posant sá griffe sur la poitrine d'un homme mort, vu en raccourci. Lavé à l'encre brune. H. 0.136. L. 0.204. Même papier que le précédent. Mus. du Louvre.

Lion couché, vu de profil et tourné à droite. La tête appuyée sur les pattes. Lavé à l'encre brune. H. 0.106. L. 0.197. Ibid.

Idem, de profil. Lavé à l'encre brune sar papier brunâtre, avec des rehauts de blanc. H. 0.155. L. 0.240. Ibid.

Idem. A la pl. et lavé à l'encre brune sur papier brun. Superbe dessin; coll. Ploos I, p. 241, nº. 34. Coll. A. van der Willigen à Haarlem.

Études de lion, dans la coll. de M. J. de Vos Jbz.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

7. **Jacob et Laban** ou **Trois figures orientales**. *Rembrandt f* 1641, à rebours.

---

moiselle de Wickevort, du 23 nov. 1641. Dans la foule qui vint le voir on escamota à une femme un anneau en argent servant à porter des clefs. Le cornac dit à sa bête: Hansken, si tu montres le voleur, tu recevras quatre pièces d'argent. L'éléphant fit le tour du public et toucha de sa trompe la tête du voleur, qui laissa tomber l'anneau avec les clefs.

Rembrandt a peut-être dessiné cet éléphant lors de son passage à Amsterdam.

16. **L'ange disparaît de devant la famille de Tobie.** *Rembrandt f* 1641.

32. **La Vierge et l'enfant sur des nuages.** RH f 1641.

69. **Le baptême de l'Eunuque.** *Rembrandt f* 1641.

99. **Le joueur de vielle (Le maître d'école).** *Rembrandt f* 1641.

86. **La grande chasse aux lions.** *Rembrandt f* 1641.

87. **Chasse aux lions.**

88. **Id. dit dans le goût de Rubens.**

89. **Bataille.**

PORTRAITS, ÉTUDES.

170. **Cornelis Klaesz. Anslo.** *Rembrandt f* 1641.

177. **Jeune homme,** à mi-corps. Ce n'est pas Guillaume II. *Rembrandt f.* 1641.

257. **Écrivain** etc. (Homme avec chaîne et croix). *Rembrandt f.* 1641.

104. **Le joueur de cartes.** *Rembrandt f.* 1641.

PAYSAGES.

327. **La chaumière et la grange à foin.** *Rembrandt f.* 1641.

326. **Chaumière au grand arbre.** *Rembrandt f.* 1641.

333. **Le moulin** (auparavant dit de Rembrandt). *Rembrandt f.* 1641.

1642.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

La sortie de la Compagnie de Banning Cock. (La ronde de nuit.) Sur un écusson contre la porte d'entrée se trouvent peints les noms des personnages: Frans Banning Coux, heer van Purmerland en Ilpendam, capitein. Willem van Ruytenburg van Vlaardingen, heer van Vlaardingen, luitenant. Jan Visscher Cornelisse, vaendrich. Rombout Kemp, Reinier Engel sergeanten. Barent Harmense, Jan Adriaan Kyser, Hendrik Willemse, Jan Ockerse, Jan Metessen Bronkhorst, Harmen Jakob Verraken, Jakob Dirkse de Boog, Jan van der Hard, Johan Schellinger, Jan Bringman. Jan van Kampoort tamboer. Toile. H. 3, 59. L. 4, 35. Fig. entières de gr. nat. Signé *Rembrandt f* 1642.

Gravé à l'eau-forte par Claessens, en 1797. Lithogr. par Mouilleron, en 1861. Lithogr. de têtes séparées par Zimmerman. Gravé en 1867 par Kaiser, avec

la date 1643 (!) Le tableau a été nettoyé en 17., par van Dijk et restauré en 1852 par M. N. Hopman.
Musée d'Amsterdam.

?Esquisse pour le tableau précédent, dans la possession de M. Boendermaker, selon van Dijk Beschr. van al d. Schild. op h. Stadh. v. Amst. 1758.

On a supposé que c'est le même que le **petit tableau avec le même sujet** de la coll. Randon de Boisset, d'où il a passé en 1777 dans celle de M. Lafitte, banquier à Paris. Importé à Londres, il fut acquis par M. George Gillows. Du temps de Smith il appartenait à M. William Brett. En 1857 il fut légué par M. Thom. Holford à la Nat. gallery. B. H. 2 p. L. 2 p. 9.

On y voit aussi les deux figures qu'on voyait sur l'esquisse de Boendermaker et qui sont aussi sur la gravure de Claessens mais pas sur le grand tableau. Selon M. van Westrheene, elle n'est pas de la main de Rembrandt.

La réconciliation de Jacob et Ésaü. Au premier plan d'un terrain montagneux, où se montrent quelques maisons isolées, les deux frères s'embrassent. Ésaü, en habit jaune nuancé, la taille entourée d'une ceinture avec un sabre, se voit de dos. Il pose la tête sur l'épaule de son frère. Celui-ci, en costume oriental, est vu de face. Bois. H. 2 p. 3. L. 1 p. 11. Daté 1642. Smith nº. 15.

Palais hollandais de Pierre le Grand à Peterhof.

PORTRAITS.

Portrait de Saske, de profil jusqu'aux genoux de grand. nat. Toile. H. 1.12 L. 0.89. Smith 530.

De la coll. Robit, vendue en 1801, il passa dans celle de Sir Simon Clarke.

Il a été dans la collection du Roi des Pays-Bas, Guillaume II, où il fut vendu en 1850 comme portrait de jeune fille, à M. Étienne Le Roy *f* 3700 et passa au musée d'Anvers.

Portrait d'une jeune dame distinguée, coiffée d'un turban. Buste de gr. nat. de $\frac{3}{4}$, à gauche. B. H. 2—4$\frac{1}{4}$. L. 1—11. Signé *Rembrandt.* 1642. Smith 570.

Musée de Berlin.

Portrait de jeune femme, debout, bonnet de dentelle et fraise; corsage jaune brodé, robe de soie noire; la main gauche sur une table. T. H. 3 p. 6. L. 3. Smith nº. 503. Signé et daté 1642.

Coll. Julienne 1767, 1850 fr.
" l'abbé Gévigny 1779, 3742 fr.
Acheté par Smith à Paris 1822, 5000 fr.
Lord Warncliffe.
Marquis de Landsdowne.

Portrait de jeune femme, de face; buste de gr. nat. La main gauche, seule visible, tient un œillet. La couleur et le faire de ce portrait le font placer à cette année ou à la suivante. B. H. 2—3. L. 1—10$\frac{1}{2}$. Smith 569.

Gal. de Cassel.

Buste de femme, de face; longs cheveux blonds, retombant sur le front; yeux bruns; perles au cou et aux oreilles; collerette en dentelle fermée par une broche. T. H. 0.44 L. 0.36. Style de 1641 à 43.

Musée Boymans (a péri dans l'incendie).

Jeune femme, presque de face; cheveux bouclés, collerette blanche, chaîne d'or; un voile sur l'épaule droite. Daté 1642.
Gravé par Hess. Smith nº. 577.

Jeune dame, visage délicat, de $\frac{3}{4}$. Longs cheveux bouclés; coiffée d'un voile qui descend sur l'une des épaules; costume fort élégant, chaîne et broche. Les mains réunies vers la ceinture. Daté 1642. Smith nº. 587.
Gravé par Hess, d'après un tableau de la galerie de Dusseldorf.

Portrait de Govaert Flinck. Moustache et touffe de barbe. Il est assis à une fenêtre, la main gauche posée sur la droite. Signé *Rembrandt f* 1642. T. H. 2′ 8″. L. 2′ 3″. Gravé p. Schmidt. Smith nº. 377.
Gal. de Dusseldorf.
Pinacothèque de Munich.

La femme de Flinck; de face, les mains gantées, l'une sur l'autre, cheveux blonds châtains, bouclés sur le front; robe lacée qui laisse voir la chemisette. Fond brun clair. Signé *Rembrandt f* 1642. Mêmes dimensions.
Gal. de Dusseldorf.
Pinacothèque de Munich.

Portrait de femme avec une houlette, nommée comtesse de Nivernois. B. H. 3 p. 3. L. 2. p. 10. *Rembrandt f* 1642.
Coll. Harrach, à Vienne.

Portrait d'une dame, presque de face, vêtue d'une robe de soie noire, avec une collerette en dentelle. La main gauche tient les gants et un éventail. Peinture délicate. T. H. 0.28. L. 0.22. Smith Suppl. 18. Signé et daté 1642.
Coll. de S. Barton Esq., à Manchester.

Rembrandt, de $\frac{3}{4}$; bonnet en velours noir, juste-au-corps brun rouge, manteau foncé, attaché par un chaîne d'or. La main gauche dans les plis du manteau. Smith nº. 200, dit: âgé de 35 ans — (donc vers 1642).
Coll. de la reine d'Angleterre.

DESSINS.

Jésus parlant aux pharisiens. Gravure de Claussin d'après un grand dessin de R. Signé *Rembrandt* 1642.

Le saule au bord de l'eau; à droite un homme assis, vu de dos. A la pl. et à l'encre brune. H. 0.22 L. 0.19. Coll. Révil., 261 fr. Coll. v. d. Sande. Coll. de Kat, 1867, *f* 180 à M. Linnig d'Anvers.
Ce beau croquis est entièrement dans l'esprit de l'arbre du St. Jérôme nº. 74.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

47. **Petite résurrection de Lazare.** *Rembrandt f* 1642.

57. **Descente de croix.** *Rembrandt f* 1642.

74. **S. Jérôme écrivant**, près d'un tronc de saule. *Rembrandt f* 1642 (et non pas 48).

76. **St. Jérôme en méditation**; l'intérieur du Philosophe au Louvre (celui avec la servante au haut de l'escalier). *Rembrandt f* 1642.

83. **La petite Bohémienne**; comparez la facture semblable des arbres dans l'Espiègle de 1642.

153. **Uilenspiegel** (*l'Espiègle*). *Rembrandt f* 1642, le 2 à rebours.

152. **Le moine dans le bled.**
154. **Le vieillard endormi.**
} Ces deux pièces sont dans le genre du n°. précédent.

262. **L'homme sous une treille.** *Rembrandt f* 1642.

1643.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Bethsabée au bain, avec deux femmes qui font sa toilette. A corriger dans la description, page 184, qu'il n'y a pas de grotte, mais un feuillage uffu avec des troncs d'arbres. Ce qui dans le tableau avait l'air d'une table, est en effet une élévation du terrain. La servante qui peigne les cheveux de Bethsabée paraît une négresse, rappelant la servante derrière Marie dans la *Salutation*. La vieille femme, qui soigne les pieds, porte des besicles. La gravure de Moreau permet mieux que le tableau de distinguer ces détails. Signé sur une des marches *Rembrandt f*
1643.

C'est apparemment le tableau cité par Smith n°. 33, qui donne les mesures: B. H. 1 p. 10½. L. 2—5½.

Gravé par J. M. Moreau jeune, en sens inverse; par Smith et par Burnet.

Coll. van Zwieten, La Haye 1731, n°. 130: „Bethsabée, dont les cheveux sont peignés et les pieds lavés par deux femmes; très excellent." H. 1 p. 9. L. 2 p. 5. Hoet II, *f* 350.

Coll. Willem Six 1734, *f* 265. Vendu à Hoogenbergh.
„ du comte de Brühl.
„ Poulain, Paris 1780, 2400 livr.
„ Le Brun, Paris 1791, 1000 fr.
„ Alex. de la Hante 1814, 105 livr. st.
„ Sir Th. Lawrence 1830, 150 gs.
„ G. J. Vernon 1831, 153 gs.
„ T. Emmerson 1832, 240 gs. Acheté par Phillips.
„ Heris 1841, 7880 fr.
„ Steengracht d'Oosterland, à La Haye.

Vieille pesant des pièces de monnaie, de gr. nat. jusqu'aux genoux. T. H. 4 p. L. 3—6. Signé sur le fond en haut *Rembrandt*
1643.

Gravé p. Riedel, J. v. d. Bruggen et W. Baillie; eau-forte p. G. F. Schmidt.
C'est le n°. 168 de Smith.
Musée de Dresde.

PORTRAITS.

Madame Daey; fig. entière de gr. nat. Voir le portr. de M. Daey sous 1634. T. H. 2.07 L. 1.32. Vers 1643. Smith 551.

Coll. van Winter à Amsterdam.
„ Mad. van Loon.

Un philosophe. Homme âgé, vêtu d'un habit vert foncé et couvert d'un grand chapeau; la face de $\frac{3}{4}$. Il est assis et tient un livre. Daté 1643. T. H. 2 p. $4\frac{1}{4}$. L. 1 p. $11\frac{1}{4}$. Smith n°. 156.

Coll. du comte de Vence 1750, 200 fr.
" M. Dannoot, Bruxelles 1828, 3700.

Femme âgée dite La mère de R., assise dans un fauteuil, un livre fermé repose sur ses genoux; elle tient ses lunettes dans la main comme si elle venait de les ôter. Robe gros bleu garnie en haut d'une dentelle; une draperie écarlate lui couvre la tête. B. H. 1—10. L. 1—6. Smith n°. 491. Daté 1643.

Coll. Julienne 1767, 3401 fr.
" W. Hamilton 1801, 49 guin.

Femme âgée, dite la mère de R. De face; manteau rouge foncé orné d'or, la tête couverte d'une draperie rouge; assise près d'une table, où se trouvent un encrier et des lunettes. Les deux mains sur la couverture d'un grand livre fermé sur ses genoux. Ton rougeâtre et profond. Expression superbe. B. H. $13\frac{5}{8}$. L. 11 V. Waagen 183. Signé..... 1643.

Gravé p. Schmidt. Smith 519.
Musée de l'Ermitage.

Portrait d'une dame de qualité, de gr. nat. jusqu'aux genoux, de $\frac{3}{4}$ à gauche. La main droite tient un éventail et repose sur le dos d'une chaise; la gauche est tenue contre le sein. Robe en soie noire, manchettes en dentelle, collerette plissée. Sans être jolie la tête a du charme et une expression de fermeté.

Signé à droite *Rembrandt f* 1643.
Coll. Seillières, à Paris, 1861.

Portrait d'homme, le mari de la dame du tableau précédent; la tradition le nomme un amiral hollandais. Il tient dans la main un bonnet à plumes rouges; l'autre main projetée en avant; on en voit les bouts des doigts.

Coll. hollandaise.
" Seillières, Paris, 1861.

Le docteur D. Heynsius. Buste de gr. nat. de face. B. H. 0.54. L. 0.38.

Coll. de M. H. de Kat 1866, à Dordrecht, *f* 500.

Rembrandt; buste de face; bonnet en velours rouge foncé qui jette une demi-teinte sur une partie de la figure; juste-au-corps cramoisi fendu sur la poitrine à crevés; petit col blanc souple, pourpoint brun fourré; double chaîne d'or. Fond assez noir. T. H. 0.61 L. 0.48. Smith n°. 216, signé *Rembrandt f* 1643.

Vendu par Smith en 1823 à Paris à un marchand de Bruxelles 4000 fr.

Coll. du roi Guillaume II. Actuellement chez S. A. R. le prince Henri des Pays-Bas, à La Haye.

Rembrandt, peinture superbe, couleurs rompues, mais très transparentes; exécution finie. T. H. 1—$10\frac{1}{2}$. L. 1,6, daté 1643 (Waagen.)

Marq. de Hertford.

L'homme au faucon; âgé d'environ trente ans, de $\frac{3}{4}$; vêtement vert foncé; sur la main gauche un faucon qui étend les aîles; à son côté pend une gibecière retenue par une chaîne d'or. Smith n°. 294. B. H. 3 p. 8. B. 3—2.

Signé sur le bras d'un fauteuil et daté 1643.
Coll. Grandpré 1809 (retiré) 6150 fr.
Gal. Grosvenor-house.

Le pendant, peut être de la même année:
Portrait de femme, d'environ trente ans, jolie et blonde. Elle est coiffée d'un bonnet garni de plumes et de pierreries. Les mains sont croisées, la gauche tient un éventail. Riche collier et manteau brodé. Smith 534. Vente Grandpré (retiré avec le précédent au prix de 40,000 fr.) Même galerie.

Buste de jeune homme; teint brun, moustache, barbe autour du menton et cheveux d'un brun très foncé et noirâtre; bonnet noir à plume noire; hausse-col en fer; chaîne d'or autour du cou; manteau brun foncé; fond olivâtre. La main et le bras gauche appuyés sur un mur. T. H. 2′ 9″. L. 2′. Smith 452.
Signé *Rembrandt f* 1643.
Musée de Dresde, depuis 1722.

Portrait (dit le bourgmestre Six); de $\frac{3}{4}$ à gauche, jusqu'aux genoux, de gr. nat. Il porte un chapeau à larges bords, qui ombrage le visage. La main gauche, chef-d'œuvre de dessin et de modelé, contre la poitrine. Costume noir; fond neutre, assez clair. Manière serrée et soignée, mais libre pourtant. Signé; à ranger entre 1640 et 45. (Bürger).
Coll. du bar. de Mecklenbourg 30.000 fr.
" Seillières 1861.

DESSINS.

Étude pour la Bethsabée de M. Steengracht. Femme nue assise près d'une marche au bord de l'eau; à côté d'elle sont déposés ses vêtements; derrière elle, debout, une servante portant un chapeau à large bord; au fond quelques traits figurant une porte, du feuillage etc. Au pied de Bethsabée, un petit vase. Croquis à la plume. H. 0.153. L. 0.175 environ.
Coll. de M. B. Suermondt.

? **Autre étude** pour le même tableau; une **femme dont une servante peigne les cheveux**. Fac-simile d'un dessin attribué à R.; Laurentz sc. 1756.

EAUX-FORTES.

COMPOSITION.

5. **Abraham parlant à son fils Isaac**, *Rembrant.* 1643 (ou 45).

ÉTUDES.

162. **Femme nue assise sur une butte**. Peut-être une étude pour la Bethsabée de 1643, tabl. de la coll. Steengracht.

349. **Griffonnement** avec une tête commencée, couverte d'un bonnet, et un arbre présentant une facture et un caractère semblables à ceux des *Trois arbres.*

350. **Le cochon**. *Rembrandt f* 1643.

PAYSAGE.

315. **Paysage aux trois arbres.** *Rembrandt f* 1643.

1644.

PEINTURES.

COMPOSITION.

La femme adultère.

Panneau cintré. H. 2 p. 8½. L. 2—1½. Smith n°. 112.
Signé *Rembrandt. f.* 1644.
Gravé par Burnet, de Frey et G. H. Philips en 1835.
Coll. du bourgmestre W. Six en 1734, *f* 2510.
Acheté par le bourgmestre Jan Six, (fils de l'ami de Rembr.)
.... Coclers....
Acheté par Fontaine à Coclers (selon Josi), 36.000 fr. [1]
Mis en vente par Christie à Pall Mall, il fut retiré à 4500 guinées
Vendu plus tard à J. J. Angerstein en 1807, 134,000 fr. (ou 134,500 fr.).
(Selon Josi il fut vendu en 1810 à Londres 6000 livr. st.)
Acheté dans la vente Angerstein en 1824 pour la National gallery.

PORTRAITS.

J. C. Sylvius, de ¾ à droite de grand. nat. jusqu'à mi-jambes; la tête presque de face.

Mentionné par Smith, sous le n°. 349, comme Juste Lipse.
Signé et daté 1644. Toile, H. 1.30. L. 1.10 environ.
Galerie Fesch (sous le nom de Juste Lipse); vendu en 1845.
Gravé par Flameng.
Gal. de M. E. Pereire, à Paris.

Portrait de la femme de Sylvius? pendant du précédent; dame âgée, assise dans un fauteuil de maroquin rouge. Smith 557.

Signé et daté 1644.
Toile; mesure selon le catalogue de la gal. Fesch. H. 3 p. 11 p. L. 3 p. 2 p.
Collection anglaise.
Gal. Fesch, jusqu'en 1845, sous le nom de la veuve de Juste Lipse.

Claes Berchem.
La femme de Berchem.
La date 1644, qu'on donne ordinairement à ce dernier portrait, a été rectifiée par M. van Westhreene; elle est 1647. Voir à cette année.

? **Le connétable de Bourbon.** La main gauche levée vers la poitrine, la droite étendue. T. H. 3. L. 2.5½. Smith n°. 300. Signé et daté 1644.
Lord Radstock 1826, 205 gs.

Portrait de jeune homme pâle et sérieux, assis de travers sur une chaise,

---

1 Selon M. de Burtin (Traité I p. 376) M. Fontaine en refusa jusqu' à 100.000 livr. tournois. M. Burtin raconte qu'à la vente publique ce tableau excita le cri: „Chapeaux-bas, respect aux arts!"

le bras droit appuyé sur le dos de la chaise. Costume noir; il tient ses gants dans la main. T. H. 2.4. L. 1.11½. Smith n°. 305.

Signé et daté 1644.
Coll. P. Norton.

Portrait d'un jeune homme. Longs cheveux châtains; manteau brun, aux manches rougeâtres. Il est debout derrière une table avec tapis brodé e se penche en avant pour prendre un bonnet rouge qui pend à côté. Sur la table des livres. T. H. 3.4. L. 3. Smith n°. 324.

Signé et daté 1644.
Earl Cowper, à Panshanger.

Homme âgé avec barbe; de face. Habit brun, collet blanc. Le visage presque entièrement ombré. Peinture large. Daté 1644. T. H. 2.6. L. 2.¼. Smith n°. 331.

Coll. G. J. Cholmondeley 1831, 54 gs.

Portrait de vieillard à barbe et moustaches blanches; la tête couverte d'un bonnet brun; costume brun. Le visage éclairé du côté droit; la partie gauche du visage est ombrée. B. H. 0.24 L. 0.21.

Signé *Rembrandt f* 1644.
Chez M. le baron P. A. V. van Harinxma Thoe Slooten, à Holwerd en Frise.

? **Vieillard assis**, à bonnet pointu et gr. barbe; estampe avec l'inscription: Klaas van Rijn, oud 70 jaar, 1644, et *Rembrandt*
1644.

EAU-FORTE.

PAYSAGE.

321. **Le berger et sa famille.** Rembrandt
f 1644.

1645.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Marie et Joseph, avertis par l'ange de s'enfuir. Esquisse. Bois. H. 8. pouces. L. 10½. Smith n°. 71 et Waagen mentionnent la date 1645, que je n'ai pu remarquer. Il porte la signature: *Rembrandt.*
Musée de Berlin.

Sainte famille avec six anges dans un nuage. Intérieur de ménage. T. H. 26¼. L. 20½. Waagen p. 177. Smith n°. 72. H. 3 p. 4½. L. 2 p. 2¾.

Signé et daté 1645.
Coll. Crozat.
Musée de l'Ermitage.

Le denier de César. Intérieur d'un temple; au premier plan douze fig., un pharisien montre à Jésus une pièce de monnaie. Au fond, quelques fig. et

une femme qui regarde par une fenêtre. T. H. 1 p. 11. L. 2 p. 7. Smith 111. Daté 1645.

Coll. Robit 1801... 8850 fr. à Lanfontaine.
" Lady Clarke (du temps de Smith).
" S. Clarke, Bar; vendu en 1840, 600 guin.
" Hope.

Probablement le même tableau qui fut gravé en manière noire par Mac Ardell, de la coll. J. Blackwood.

Jeune homme étudiant, incliné sur une table; la tête couverte du grand bonnet mézétin. A gauche une bibliothèque. Fond de chambre. Beau petit morceau, couleur brune claire, ton vigoureux. Figure très répandue dans l'œuvre de Rembr. et de ses élèves; par exemple dans le tabl. de S. Koninck: Jésus appelant St. Mathieu. Entre 1640 et 1645. B. H. 1′ 10″ L. 1′ 7″.

Musée de Brunswick.

PORTRAITS.

Le bourgmestre Pancras et sa femme. La jolie dame blonde porte une robe en soie jaune et un manteau splendide, attaché avec des chaînes d'or et des pierreries. Elle est assise devant une table à tapis de velours rouge sur laquelle sont une cassette à bijoux et un miroir à cadre d'ébène; elle avance un peu la boucle de son oreille, pendant que sa main droite écarte ses cheveux. A gauche de la table le bourgmestre est debout près d'elle et lui présente un collier de perles. Il est de face, portant moustaches, une toque verte à plumes brunes et un habit vert. Fig. de grand. nat. presque entières. Signé.

(Selon M. Bürger, Bol a imité et presque copié cette composition dans son tabl. daté 1649, à M. Th. Baring.)

Smith 298. T. H. 5 p. 1. L. 6.5.

Coll. H. Hope 1816, 286 gs.
" de la reine Victoria à Buckingham.

Éléazar Swalm; de face, assis; une main sur la poitrine, l'autre reposant sur le bras du fauteuil. Derrière lui une table et un rayon avec des livres. Costume noir avec fourrure; la tête couverte d'une calotte, grande moustache et barbe carrée. Gravé p. Suyderhoef; p. P. Groos et p. A. Conradus. Smith 364. Stolker a fait un dessin d'après le portrait peint par Rembr. ainsi qu'un dessin d'après le portrait de Henricus Swalmius, le frère d'Éléasar, peint par Fr. Hals. Suyderhoef aussi les a gravés tous les deux. Sous la gravure par Conradus, on lit que Swalmius était alors depuis 46 ans au service de l'Eglise. Ceci encore nous conduit vers cette année.

La femme à la fenêtre, jeune femme pâle et délicate. Elle porte un bonnet rouge et une robe brune avec un ornement en perles; le bras gauche repose sur l'appui de la fenêtre, la droite écarte un rideau rouge.

Signé et daté 1645. Smith nº. 549, qui ajoute: c'est peut-être le même que le tableau dit la femme de R. vendu à la vente W. Morton Pitt 1811, 150 gs. T. H. 2 p. 8. L. 2,4.

Coll. de Matth. White Ridley (du temps de Smith).

Sujet pareil, à la vente du comte de Thoms, à Leide, en 1750 *f* 25.10. Hoet II.

Jeune femme reposant avec les deux bras sur la porte d'une maison. Habit brun; collier de deux rangées de coraux. A mi-corps, de grand. nat. T. H. 3.2. L. 2.8. Smith n°. 532 et 178.

Signé et daté 1645. Gravé p. F. L. Geyser.
Coll. Robit 1801, 2500 fr.
" G. Hibbert 1829, 430 liv. st.
Un sujet pareil vendu à la vente Tierens à la Haye 1743 *f* 22.5. Hoet II.
Dulwich gallery.

Portrait d'un rabbin; **vieillard** à barbe blanche, une toque de velours noir sur la tête; chaîne d'or au cou, pelisse fourrée d'une couleur de brun chaud et foncé. La main droite sur le bras du fauteuil, la gauche ramenée vers la poitrine. Fond sombre. Jusqu'aux genoux. Smith 293. T. H. 1.10. L. 0.80.
Signé *Rembrandt*
f 1645.

Coll. W. Beckford, à Fonthill Abbey 1820.
" George Robins 1831, 140 gs.
" Durand-Duclos, Paris, 1847.
" J. Nieuwenhuis 1854.
" Th. Patureau, Paris 1857, 15,100 fr.
" Suermondt, Aix la Chapelle.

DESSINS.

La sainte famille, intérieur bourgeois; Marie embrasse son enfant, Joseph est occupé à son métier; un pot au feu. Esquisse large avec du brun, rehaussé de blanc. Esquisse pour le tableau de l'Ermitage ou pour celui du Louvre?

Coll. Chatsworth en Angleterre.

Portrait d'Éléazar Swalm; à la pierre noire. Étude pour le portrait peint.

Musée de Dresde.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

5. **Abraham parlant à Isaac.** *Rembrant*
1645.
Selon d'autres 1643; la manière de graver est celle de 1645.

31. **Repos en Égypte.** *Rembrandt f* 1645.

ÉTUDE.

111. **Vieillard en méditation.** Gravure du n°. 31 qui précède.

PORTRAITS.

187. **J. C. Sylvius.** *Rembrandt* 1645.
Autour de l'ovale se lit:

Spes mea Christus.

Johannes Cornelii Sylvius Amstelodamo-Bat: functus SS. minist. annos 45 et 6 menses, in Frysia, in Tyemarum et Phirdgum annos 4. in Balc et Harich unicum. In Minstergoe annos 4. Slotis annos 2. In Hollandia Slotis annos 6. Amstelodami annos 28 et 6 menses, ibidemque obiit anno 1638 19 novembre natus annos 74.

En bas les vers de C. Barlaeus et P. S. (Scriverius).

228. **R. gravant une planche**, *Rembrandt f.* 1644. Pièce douteuse; je ne pense par qu'elle soit de R.

PAYSAGES.

311. **Le pont (dit de Six)**. Paysage près de Hillegom, dont on voit la tour au lointain. *Rembrandt f* 1645. (copie par J. Burnet.)

312. **Vue d'Omval**. *Rembrant* 1645.

331. **La grotte et le ruisseau** (il n'y a pas de grotte; le titre de Le bateau sous les arbres serait plus juste. *Rembrandt* 1645. (C'est 45 et non pas 44.)

1646.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Abraham recevant les trois anges. Ce „petit bijoux" dit Smith, représente les visiteurs du patriarche, assis au premier plan d'une contrée montagneuse, recevant l'hospitalité d'Abraham. Oeuvre librement esquissée. Bois. H. 6½ pouces. L. 8½. Smith nº. 2. Daté 1646.

Coll. Jan Six, 1702 („heel goed") fl. 34.10.
„ Benj. West Esq. 1820, 290 gs.
„ J. Haldiman Esq.
„ Richard Saunderson Esq. (en 1836).

Dans un tableau pareil (le même?) à la Gal. de l'Ermitage, Abraham découpe un plat. Composition magistrale, têtes „réalistes" bien vivantes. Les formes très arrêtées; lumière franche, ton doré. Waagen p. 179.

L'adoration des bergers. Intérieur d'étable. A gauche la Vierge assise près de la crêche; Joseph est à côté d'elle. La lumière se concentre autour de l'enfant Jésus; au premier plan un des bergers agenouillés fait partie ombrée en opposition avec cette forte lumière. Près des bergers agenouillés deux femmes, un enfant, un homme avec une lanterne et un grand chien. Au second plan une femme tenant un enfant dans ses bras, et deux antres personnes. Au fond l'âne et le bœuf. Onze figures. Exécution magistrale, large et brillante de coloris; d'un effet vigoureux. Toile. H. 2 p. 1. L. 1 p. 10. Smith nº. 58. Signé *Rembrandt. f.* 1646.

Gravé en taille douce par S. Bernard, H. Shenton et Sievier; par Burnet.

C'est apparemment le tableau qui parut en 1767 dans la coll. du comte de Noailles; vendu 2751 liv.

Coll. Madame Bandeville en 1786, 3000 fr.
„ M. Tolozan 1801, 10,000 fr.
„ John Julius Angerstein Esq. 1824.
National Gallery.

L'adoration des bergers. (Le n°. 59 de Smith). La Vierge est assise près de l'enfant; elle soulève sa couverture pour le montrer aux bergers; Joseph se tient à l'écart et dirige une lumière de façon à éclairer l'enfant. Deux bergers et une femme âgée s'agenouillent; un des premiers est vu de dos et fait ombre pour faire valoir la lumière. Un peu plus loin des bergers et des femmes avec une petite fille, ainsi qu'un homme avec une lampe. Toile; forme cintrée. H. 2 p. 10. L. 2 p. 2. Au coin gauche une signature peu lisible. Gravé par Hess.

Peint en 1646 pour le Stadhouder, le prince Frédéric Henri.
Galerie de Dusseldorf.
Pinacothèque de Munich.

La circoncision. Toile, forme cintrée H. 2 p. 10. L. 2 p. 2.

Vendu en 1646 au Stadhouder Frédéric Henri.

L'entrée triomphale d'un général (Scipion?) [1] **à Rome.** Au milieu le triomphateur, couvert d'une riche armure et d'un manteau jaune, monte un cheval gris; un sénateur lui adresse la parole. Des soldats à pied et à cheval suivent le vainqueur; de l'autre côté un corps de cavalerie; plus loin la foule et les murs de la ville. Touche large et magistrale. T. H. 5 p. 10. L. 5. Smith, Supp. 3. Signé et daté 1646.

A. M. Farrer, marchand, en 1836.

PORTRAITS.

Portrait d'homme; costume riche, bonnet noir, chaîne d'or.

Signé et daté 1646.

Vente Christie et Manson à Londres, juin 1863, 220 gs. à M. White.

Vieux rabbin, à grande barbe, les mains jointes. Daté 1646, gravé p. W. Baillie. Smith n°. 437.

DESSINS.

Dessin pour l'adoration des bergers, tableau de la Nat. gall. Chez Mr. Bale à Londres.

Figure académique d'un homme assis sur des coussins, tenant un bâton des deux mains: c'est le modèle de l'eau-forte n°. 160, à la plume et à l'encre brune. H. 0.14 L. 0.16.

Coll. Leembruggen en 1866, *f* 49.

Fig. académique; homme debout, le bras gauche appuyé sur un coussin. Étude pour l'eau-forte 159. Brit. Museum.

EAUX-FORTES.

ÉTUDES ET FANTAISIES.

158. **Homme nu assis**, dit Étude pour l'Enfant prodigue. *Rembrandt f* 1646.

---

1 On se rappellera que le poète Pels reprocha au peintre d'affubler son *Scipion* d'oripeaux singuliers.

159. **Deux figures académiques d'homme**, (avec la femme et l'enfant.) Cest le même modèle que pour les nos. 160 et 158.

Ce morceau peut donc être de la même année.

160. **Académie d'un homme assis à terre.** *Rembrandt f* 1646.

134. **Vieille mendiante.** *Rembrandt f* 1646.

151. **Le lit à la française.** *Rembrandt f* 1646.

1647.

PEINTURES.

PORTRAITS.

Portrait de Franchoise van Wassenhoven, veuve de Eduard Poppius, ministre rémontrant à Gouda, mort en 1624. Buste de face, col tuyauté, bonnet blanc. Cette belle tête de vieille dame est connue par l'estampe en manière noire de Stolker, sous le titre de *Avia* et a passé pour le portr. de la mère de Rembr. Un dessin de Stolker à l'encre de Chine dans la coll. que j'ai citée pag. 439 de ce catal. porte une inscription de sa main, qui la fait connaître comme le portrait de la dame nommée, d'après un tableau de R. Le fond porte la signature: 1647 aet. 72. Au verso de la feuille on lit: Naar een teekening die de Heer Hendrik van Limburg naar 't origineel schilderij geteekent hadt, gevolgt door J. Stolker, dit selve portret is door mij in zwarte kunst gebragt en (le reste manque). Rembrandt pinxit 1647 J. Stolker Del.

? **Le conseiller Nagel**, de Nimègue; de grand. nat. à mi-corps. Costume noir; grand rabat uni; un large chapeau rabattu jette son ombre sur une partie du visage. M. de Burtin en loue l'illusion magique, ressortant d'un précieux fini et d'un mélange de couleurs indéchiffrable, le dessin correct de la tête et des mains. T. H. 29¼ pouces. L. 24¼ p. Coll. de M. X. de Burtin en 1808.

Ephraïm Bonus. Petit tableau pareil à l'eau-forte de 1647, et peut-être de cette même année. Le personnage est vu jusqu'aux genoux, descendant un escalier et tenant la rampe de la main gauche. B. H. environ 0.19. L. environ 0.155 (dans le cadre). Smith 258.

Coll. W. Six en 1734, à van Dijk *f* 80.
" Wassenaar Obdam, La Haye 1750, (" *Het doctoortje met twee handen* " — le petit docteur avec les deux mains), *f* 36.
" Braamcamp, en 1771, acheté par P. Fouquet *f* 200.
" Goll van Frankenstein, en 1833, *f* 825.
" Six van Hillegom.

Claes Berchem; buste de gr. nat., grand chapeau à larges bords; cheveux noirs et moustache; manteau foncé et col plat uni. On voit une des mains, l'autre repose dans le manteau. " Peinture vigoureuse, d'un ton froid. " T. van Westhreene. H. 2—8. L. 2—2. Smith 282. Gravé p. Schiavonetti et Richards. Un portr. pareil est gravé p. Depuis.

Coll. du marq. de Westminster à Grosvenor House.

La femme de Berchem; presque de face; petit bonnet uni, robe brune, grande fraise plissée. Elle est debout, les mains l'une dans l'autre, vers le milieu du corps. B. H. 2—8. L. 2—2. Smith 528. Signé et daté 1647 et

non pas 1644, (d'après les informations de M. v. Westrheene). Gravé p. Schiavonetti.

Même galerie.

Portrait de Rembrandt, âgé de 40 ans; visage frais avec mouche et moustache, de face; baret foncé sur la chevelure blonde; manteau brun rouge; chemise à plis fins jusqu'au cou; chaine d'or. Gravé p. Schmidt. T. H. 1.11″. L. 1.7½″.

Musée de Dresde. (Invent. de 1722.)

DESSINS.

Entre 1647 *et* 1650.

Première pensée pour le portrait de Six; à la plume de roseau.

Coll. Verstolk.

Paysage avec le village de Hillegom au lointain; au premier plan une digue avec des chaumières. H. 0.9 L. 0.17. Léger croquis à la pl. et lavé à l'encre brune sur papier teinté de brun.

Collection Zomer. — Coll. Leembruggen, 1866. *f* 311.—

Vue du village de Hillegom; au premier plan un peintre (Rembr. dessinant?) au lointain un pont pareil au pont dit de Six. H. 0.11. L. 0.17. Léger croquis exécuté comme le précédent. La signature Rembrand est fausse.

Coll. Leembruggen 1866 *f* 115.

EAUX-FORTES.

184. **Jan Six**. En bas dans la marge à gauche: *Jan Six* [1] ae 29, à droite: *Rembrandt* 1647.

Le premier état ne porte pas de noms, le second celui de Rembrandt 1647, les deux chiffres du milieu écrits à rebours. Outre les copies mentinnées par M. Blanc, il en existe par Burnet et autres. Le cuivre se trouve chez M. Six à Amsterdam.

172. **Ephraïm Bonus** (le Juif à la rampe). *Rembrandt* 1647.

171. **J. Asselijn**, 164..

A. retourna d'Italie en 1646, la gravure est celle du portr. d'Ephr. Bonus. (Copie anonyme.)

181. **Le docteur J. A. van der Linden**. Entre 1647 et 1656.

---

1 Et non pas Jean, comme dans le catal. de M. Blanc.

1648.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Le bon Samaritain. T. H. 1.14. L. 1.35. Fig. de 0.45. Signé et daté 1648. Smith 118.

Gravé par Denon, de Frey et Longhi dans le Mus. franç., par Oortman dans le Mus. Napol.

C'est le tableau de la vente J. v. d. Linden van Slingeland, 1785 à Dordrecht. T. H. 44. L. 51 pouces; vendu *f* 400 à Fouquet. La description est identique.

Coll. Louis XIV.
Musée du Louvre.

Les pélerins d'Emmaüs. Jésus assis au milieu de la table, rompant le pain, est reconnu par les disciples saisis d'étonnement. Un serviteur apporte un plat. B. H. 0.68. L. 0.65. Fig. de 0.34. Signé *Rembrandt f* 1648. Smith n°. 104.

Gravé à l'eau-forte par Denon, dessiné et gravé par de Frey dans le Mus. franç. Filhol t. 8, par Oostman 1810.

Coll. W. Six 1734 *f* 170, acheté par Wilkens.
" de Lassay.
" Randon de Boisset 1777, 10,500 liv.

Cabinet du roi.
Musée du Louvre.

Jésus à Emmaüs. Jésus assis à table rompt le pain. L'un des disciples est saisi de stupeur, l'autre rempli de vénération. La vieille qui s'approche avec un flambeau et des verres ne se doute de rien; le garçon qui apporte un plat remarque l'émotion des deux disciples. T. H. $33\frac{1}{2}$. L. $42\frac{1}{3}$. pouces. Signé et daté 1648.

Mus. de Christiansborg.

La concorde du pays (De eendracht van het land). Bois. H. 0.74 L. 1.00 Signé à droite *Rembrandt f* 1648. Smith n°. 198.
Jusqu'en 1656 chez Rembrandt.

Coll. Josua Reynolds 1795, $17\frac{1}{3}$ gs.
" B. West 1820, 75 gs.
" Samuel Rogers.
" Musée Boymans à Rotterdam 1867.

PORTRAIT.

Rembrandt à l'âge de 40 à 45 ans; de face, bonnet foncé; robe avec collet en fourrure; double chaîne d'or avec des pierres précieuses; moustache et mouche, le visage calme et d'une expression résolue, les yeux bien ouverts. B. H. 2.3. L. 1.10.

Gal. Leuchtenberg, à St. Pétersbourg.

DESSIN.

Le bon Samaritain. Effet de nuit, avec des flambeaux. Vigoureux dessin lavé à l'encre brune. Étude pour le tableau du Louvre. H. 0.21. L. 0.315.

Musée Boymans.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

98. **La synagogue.** *Rembrandt f* 1648.

82. **Médée ou le mariage de Jason et de Créüse.** *Rembrandt f* 1648.

L'estampe parut avec la tragédie *Medea*, 't Amsterdam bij Abraham de Wees en Jacob Lescaille op de Middeldam 1648.

80. **Le Phénix. (Le tombeau allégorique).** *Rembrandt f* 1648.

146. **Mendiants à la porte d'une maison.** 2e état. *Rembrandt f* 1648.

84. **Le docteur Faustus.** Entre 1647 et 50.

PORTRAITS.

157. **Rembrandt dessinant** d'après le modèle; anciennement nommé Pygmalion. Pièce qui doit être rangée évidemment entre 1646—48.

235. **Rembrandt dessinant près de la fenêtre.** *Rembrandt f* 1648.

ÉTUDES.

145. **Mendiants**, homme et femme.

147. **Gueux griffonnés.**

148. **Gueux malade et gueuse.**

159. **Idem** à gros ventre.

150. **Idem** debout, couvert d'uu long manteau.

Toutes gravées dans la manière de cette période.

1649.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Portrait de Turenne, à cheval; de grand. nat. Le fond représente une rue de ville, avec trois gentilhommes dans un carosse et deux serviteurs; du côté opposé une femme à pied. T. H. 9.5. L. 5.10. Smith n°. 323.

M. Blanc dit de ce portrait „peint vers 1649". Smith „about 1650".
Coll. van Zwieten, La Haye en 1731, *f* 90. Hoet, II.
„ du comte Ferd. de Plettenberg à Amst. 1738, *f* 88. (Hoet, I. H. 10 p. 5. L. 8 p. 6.).
Coll. anonyme, Amst. 1740 . . . *f* 90. (Smith.)
„ de lord Cowper à Panshanger.

Une femme à jupe rouge, qui peigne la tête de son enfant, accroupi devant elle et mangeant une pomme. Un chien a ouvert la porte et va sortir. Toile, H. 3 p. 3 p. L. 2—7. Signé *Rembrandt*
Musée de Darmstadt [1]. 1649.

1650.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Anne la prophétesse. Elle est représentée comme une femme vénérable, vêtue d'une robe rouge, d'un fichu blanc et d'un manteau en soie foncée ou noire qui lui couvre la tête et descend sur les épaules. Elle est assise près d'une niche; sur les genoux un livre qu'elle a fermé, tandis qu'elle vient d'ôter ses lunettes. Elle s'incline un peu en avant et écoute un enfant qui, les mains jointes, est agenouillé près d'elle. Dans le fond du temple on voit Siméon portant l'enfant Jésus dans ses bras et Marie avec Joseph. A quelque distance, l'autel avec les tables de la loi et le serpent d'airain. Ces figures du fond sont accessoires. B. H. 1,5. L. 1,1$\frac{5}{8}$. Gravé par J. Fittler et dans la Stafford Gallery.

Signé et daté 1650. Smith n°. 123.

Coll. de Flines, Amsterdam 1700, *f* 300.
„ du peintre Jacques de Roore à Amsterdam 1747, *f* 350. (Vieille femme assise avec un jeune garçon agenouillé qui prie; au fond des figures. Hoet II.)
Coll. Julienne à Paris 1767, 1861 fr.
Lord Fr. Egerton.
Bridgewater collect.

Samuel instruit par sa mère Hannah. Celle-ci, vieille d'une figure délicate, la tête couverte d'un voile de soie noire, porte une robe brun-rouge, avec fichu blanc. Elle est assise dans un fauteuil, et s'incline pour entendre son fils qui lit, se tenant debout à côté d'elle. La main droite de la vieille est placée affectueusement sur l'épaule du garçon, la gauche, tenant des lunettes, est abandonnée sur ses genoux. Peinture capitale; exécution large, ton clair. Toile, H. 3 p. 8$\frac{1}{2}$. L. 3 p. 1. Smith 27.

Coll. Crozat.
„ Houghtonhall, (gravé par J. Walker à l'aquatinte).
Musée de l'Ermitage. (Une répétition (?) au musée de Berlin).

---

1 **Une femme avec un enfant** auquel elle vient de donner une pomme, que l'enfant offre à une autre femme. Fig. d. gr. nat. Daté 1641? Toile. H. 3 p. 4. L. 2—7$\frac{1}{2}$.
Coll. de Smeth v. Alphen 1810.
„ Le Brun, Paris 1811, 3000 fr.
Ce n°. 147 de Smith offre beaucoup de ressemblance avec le précédent et est peut-être le même.

Jésus bénissant les enfants. Fig. de gr. nat. Gravé par Hess, d'après le tableau du comte de Schönborn à Vienne et à l'eau-forte par Flameng 1866; sur bois dans la Illustr.Zeitung et The Illustr. London News. Toutes ces réproductions donnent la scène en sens inverse. Toile, H. 6 p. 10. L. 5 p. 1 pouce. Smith nº. 81. Vendu en 1866 à M. Suermondt, à Aix-la-Chapelle, 70,000 flor., qui le revendit cette même année pour 7000 livres st. à la Nat. gallery. Peint environ 1650.

„La tête de Jésus est fort belle; il porte un habit brun et un manteau rouge; les autres figures sont peintes de couleurs qu'on ne saurait décrire, vert brunâtre, rouge, brun foncé etc. La figure de Jésus, très lumineuse, est magistralement peinte." T. v. Westrheene.

Nat. gallery

PORTRAITS.

Coppenol, à l'âge d'environ 50 ans; il est assis et tient une feuille de papier et une plume; il regarde le spectateur. Gravé p. Surugue. B. ± H. 1 p. 2. L. 10 pouces. Smith 307.

? Coll. Julien 1784, 13 pouces sur 10 — 1500 livr.
„ L. Bonaparte.
„ lord Ashburton.
„ A. Baring, à Bath House.

Jeune femme se levant dans son lit dont elle écarte les rideaux; ses cheveux blonds couverts en partie d'un petit bonnet brodé d'or. Fig. d. grand. nat. Extrèmement naturel et plein d'expression. Toile, H. 2 p. 8. L. 2—2¼. Cintré. Signé et daté 1650. Gravé par Cooper à l'aquat. Smith nº. 151.

Coll. du prince Carignan 1743.
„ lady Mildmay.

PAYSAGES.

Entre 1643 *et* 1650.

Paysage montagneux; au premier plan des arbres, une rivière, un bateau, deux cygnes, un pont où passe un carosse, et au coin gauche une masure avec une forge. Au second plan, la rivière en lumière, et les montagnes avec un moulin, des murs, des fabriques etc. Toile, H. 0.43. L. 0.63. Gravé à l'eau-forte par Jacque.

Coll. du marquis de Pastoret.
„ de M. Bürger à Paris.

Paysage montagneux. Smith 610. B. H. 2 p. 9. L. 3 p. 1.

Signé en bas à droite *Rembrandt.*
Gal. de Cassel.

Grand paysage montagneux. T. H. 2 p. 10½. L. 3 p. 8.
Musée de Dresde.

DESSINS.

„**Boulevard à l'est de la porte St. Antoine à Amsterdam, vers 1650.**"
A la pl. et lavé de suie; H. 0.18. L. 0.27.

Coll. Ploos van Amstel; acheté par Buys *f* 22.
" Idsinga.
" de Kat 1867 *f* 250.
Musée Teyler.

Une vieille qui dort; à la sanguine. Daté 1650, 5 pouces sur 4, 16 flor. Coll. Feitema en 1758 à Amsterdam.

David oint comme roi; daté 1650; lavé à l'encre brune; 6 pouces sur 8 environ *f* 25.— Ibid.

Étude pour le Paysage à la tour carrée; à la plume et lavé à l'encre brune 56 fr. Vente Andreossy, Paris.

Autre étude pour le même. Ibid.

La femme malade de la pièce de cent florins; croquis à la pl. Cab. Deschamps; fac-simile dans le Rembrandt de M. Ch. Blanc.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

64. **Jésus apparaissant à ses disciples.** *Rembrandt f* 1650; c'est Josi qui le prémier lui a donné ce titre très juste.

75. **Saint-Jérôme** (dans le goût d'Alb. Durer). Facture de ce temps; le paysage entièrement dans le goût du paysage de Ransdorp n°. 319, dont on y voit aussi la tour.

ÉTUDES.

353. **La coquille.** *Rembrandt f.* 1650.

253. **Jeune homme à la gibecière.** 1650.

PAYSAGES.

318. **Le paysage aux trois chaumières.** *Rembrandt f.* 1650.

319. **Id. à la tour carrée** (Ransdorp) *Rembrandt f.* 1650.

335. **Le canal aux cygnes.** *Rembrandt f* 1650.

336. **Le paysage au bateau.** *Rembrandt f.* 1650 (le 6 à rebours).

324. **Paysage à la tour (village de Loenen).** Style de cette époque.

Environ 1650.

49. **Jésus guérisant les malades** ou **La pièce de cent florins.** Après le 4e état, la planche a été retouchée par le cap. Baillie, qui depuis la coupa en 4 morceaux, dont il tira des épreuves.

Page 230, note: L'épreuve de M. Palmer a été achetée en 1868, par M. Dutuit à Rouen à raison de 27,000 fr.

Entre 1640 *et* 1650.

125. **Grand gueux debout** (gravé comme les combats de lion de 1641).

65. **Saint Pierre guérissant le paralytique.**

85. **L'étoile des rois** (analogie avec le **Joueur de vielle** de 1641).

111. **Vieillard en méditation.**

287. **Vieillard, les deux mains sur un livre.**

317. **Les deux maisons au pignon pointu.**

322. **Le Canal**, vers 1640.

Bartsch.
250. **La maison aux trois cheminées** (supprimé par M. Blanc, mais que je crois authentique).

Entre 1645 *et* 1650.

77. **Saint Jérôme en méditation.**

313. **Vue d'Amsterdam.**

314. **Le chasseur.** (Het jagertje.)

329. **Les chaumières près du canal,** ou **La barque à la voile** (Hillegom?)

1651.

PEINTURES.

PORTRAIT.

„ **L'amiral Tromp**. Il paraît âgé de cinquante et quelques années; il est couvert d'un bonnet rayé de rouge et de jaune, et porte moustache; sa main gauche s'appuie sur son bâton de commandement qui est en **or**. Portrait d'une beauté supérieure. „ Daté 1651. T. H. 3 p. L. 2 p. 5 $\frac{3}{4}$. Smith n°. 211.

M. Ch. Blanc, p. 427.

Ne connaissant pas ce tableau, je n'ai pu le comparer aux autres portraits de Tromp.

Coll. Erard 1832 . . . . 17,100 fr.
„ William Hope.

DESSIN.

Portrait qui semble celui de **Clement de Jonghe**. Il est assis dans une pose et un costume pareils à ceux de l'eau-forte; il a un livre devant lui. A la pl. et lavé de brun. — Musée du Louvre.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

15. **Tobie aveugle**, appuyé sur son bâton; au fond la cheminée où pendent des poissons pour sécher. *Rembrandt f.* 1651.

14. **Tobie aveugle**, cherchant la porte en tâtonnant; gravure de ce temps.

26. **Fuite en Égypte**; effet de nuit. *Rembrandt fecit* 1651; le 6 à rebours.

PORTRAIT.

180. **Clement de Jonghe**. *Rembrandt f.* 1651.

PAYSAGE.

334. **La campagne du peseur d'or**. (Uyttenbogaert.) *Rembrandt* 1651.

1652.

PEINTURES.

PORTRAITS, ÉTUDES.

Entre 1650 *et* 54.

Vieillard en buste, de $\frac{3}{4}$ vers la gauche; barbe et moustache blanches; robe foncée bordée de fourrure brune; collet verdâtre; justaucorps rouge foncé; bonnet noir sur la tête; fond gris foncé. Sur ce fond une signature fausse R. Toile, H. 0.80. L. 0.52. 1641.

A M. W. Gruyter à Amsterdam; qui l'exposa en 1867 à *Arti*.

Portrait d'homme, à mi-corps, de grand. nat. presque de face; la main gauche tient un long bâton. Il a une moustache et de longs cheveux bruns, couverts d'un petit bonnet noir; une casaque de couleur olivâtre, ouverte sur la poitrine. Fond verdâtre. Toile. Peinture de 1646 à 52.

Coll. de M. Lacaze à Paris.

DESSINS.

Vue de la maison de ville d'Amsterdam, après l'incendie du 9 juin 1652.

Vente van der Linden van Slingeland, à Dordrecht en 1785.
Vente Burlett 1807 à Amsterdam. Vente G. Libri, Londres, 1864?

Deux dessins dans l'Album *Pandora*, de Jan Six.

Coll. de M. Six, à Amsterdam.

L'entrée d'un grand édifice; à droite on voit par une porte dans une cour avec des maisons vivement éclairées; dessin executé avec beaucoup de soin et qui est une étude pour le fond de *la petite Tombe*. H. 0.14. L. 0.20. Lavé à l'encre brune.

Vente Baartz, Rotterdam 1860 *f* 535.
Coll. de M. J. de Vos Jbz.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

13. **David en prière**. *Rembrandt f.* 1652.

36. **Jésus au milieu des docteurs**. *Rembrandt f.* 1652.

39. Vers 1652: **Jésus prêchant** ou la **petite Tombe.**

PAYSAGE.

323. **Le bouquet de bois.** *Rembrandt* f. 1652.

1653. [1]

PEINTURES.

COMPOSITION.

Susanne, prête à descendre dans l'eau; elle semble apercevoir qu'elle est espionnée et se couvre le corps d'un de ses vêtements; une des mains est levée avec un geste de frayeur. Au fond on distingue confusément un des vieillards. Daté 1653. B. H. 1 p. 7. L. 1 p. 2¼. Smith nº. 618, „peinture vigoureuse."

Coll. de Mr. Yates en 1836.

PORTRAIT.

Portrait d'homme, d'une soixantaine d'années, dit Hooft. Bonnet foncé, costume brun avec manches jaunes; chaîne d'or. La main droite sur un buste d'Homère placé sur une table. Signé et daté 1653. T. H. environ 4 p. 8. L. 4—6. Smith nº. 302: „peinture capitale et excellente."

Coll. Abr. Hume.

Suivant M. Waagen il appartient aujourd'hui au comte de Brownlow.

DESSIN.

St. Sébastien, debout contre l'arbre et percé de flêches; jusqu'au-dessous des genoux. Esquisse large à la plume et lavée à l'encre brune. Daté 1653.

Au musée de Berlin.

EAU-FORTE.

338. **Le paysage à la vieille tour carrée.** *Rembrandt* 1653.

1654.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Bethsabée, venant de recevoir le message de David. De grand. nat. T. L. environ 2 mêtres, haut 1½. Smith Suppl. 1. Signé sur une marche en pierre: *Rembrandt ft.* 1654.

Coll. W. Young Ottley, en 1837, 105 guin., acheté par Mr. Peacock.
„ de M. Lacaze à Paris.

---

1 **Paysage montagneux**; signé et daté 1653; Cab. du comte de Stadion à Vienne, gravé par A. P. C. F. Ce tableau présente tous les caractères des paysages de Roghman.

La baigneuse. Femme vue de face, debout dans l'eau jusqu'à la moitié des jarrets. Fond de rocher. B. H. 2. L. 1—6¼. Signé *Rembrandt* f. 1654. Smith 165 . Gravé par P. Lightfoot.

Coll. lord Gwydyr 1829, 165 gs.
" Holwell Carr 1831.
Nat. Gallery.

PORTRAITS.

Portrait d'un vieux rabbin, avec barbe blanche, mi-figure, de grand. nat. B. H. 3′ 7½″. L. 2′ 9½. Signé *Rembrandt f.* 1654. Acquis à Paris en 1742, 1500 livr. pour le Musée de Dresde.

Portrait de vieillard à grande barbe blanche; mi-fig. de gr. nat. assis, la main droite tient un bâton et repose sur une table en pierre, la main gauche gantée tient les plis d'un ample manteau vert; l'habit est brun, le bonnet noir; une grosse chaîne d'or avec des pierreries au cou. T. H. 3,5″. L. 2,10″.

Gravé par Danzel et par Tanjé. Smith 451. Entre 1652 et 56.
Coll. Carignan.
Musée de Dresde.

Portrait de femme; en buste, de gr. nat. presque de face. Les cheveux relevés sur le front et retombant en boucles de chaque côté; petit bonnet de velours vert avec rubans rouges, et voile pendant sur les épaules. Pendeloques en diamants et perles; mante brune fourrée, ouverte par devant; chemisette plissée, agrafe en perle. La signature au bas, à droite, n'est plus lisible. T. H. 0.72. L. 0.60. Gravé p. Claessens, dans le Musée français. Entre 1650 et 1654. Smith nº. 512.

Coll. du duc de la Vallière.
" du comte de Vaudreuil 1784, 1380 livr.
" Louis XIV.
Musée du Louvre.

Un guerrier avec casque; figure à mi-corps de grand. nat.; le corps de profil, la tête se retourne vers le spectateur. B. H. 2′ 10″. L. 2′ 4″.

Musée de Brunswick.

DESSINS.

De 1652—54, vu l'âge de Titus: **Portrait d'un garçon, apparemment Titus**, de face, regardant par dessus le battant inférieur d'une porte. Délicieux dessin à la plume, au brun et à la sanguine, et lavé de rouge.

Coll. Ploos van Amstel, (qui en a fait un fac-simile), acheté par Goll *f* 105.
" Goll van Frankenstein 1833, *f* 20 à M. Woodburn.
Brit. Museum.

Étude de femme nue assise, avec ses vêtements à côté d'elle. Lavé de brun. Première pensée pour la Bethsabée de M. Lacaze. Louvre.

Première pensée pour l'eau-forte **Jésus disputant avec les docteurs.** Croquis de 7 fig., à la plume avec quelques lavis fort délicats à l'encre de Chine. Plein d'esprit et de sentiment. H. 0.14. L. 0.18.

Coll. Cranenburgh 1858 nº. 241
" B. Suermondt.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

20. **La circoncision.** Signé *Rembrandt f.* 1654.
et
Rembrandt
f. 1654.

18. **La nativité**; *Rembrandt f.* Gravé de la même pointe et probablement dans la même année que le nº. 20.

28. **La fuite en Égypte**, passage de l'eau. *Rembrandt f.* 1654.

29. **Id.**, dans le goût d'Elsheimer; la gravure des figures paraît de 1652--54.

34. **Sainte famille**; ou la Vierge au chat. *Rembrandt f.* 1654.

35. **Jésus disputant avec les docteurs.** *Rembrandt f.* 1654.

38. **Jésus ramené du temple.** *Rembrandt f.* 1654. C'est là le vrai titre, comme l'a bien observé Wilson; chez Bartsch et Claussin on trouve l'estampe sous le nom de Retour d'Égypte. (Copié p. J. Burnet.)

58. **Descente de croix**, au flambeau. *Rembrandt* 1654.

61. **Jésus mis au tombeau.** La gravure est évidemment de 1654 et semblable à la descente de croix au flambeau.

63. **Les pèlerins d'Emmaüs.** *Rembrandt f.* 1654 et non pas 1634. Copié par J. Burnet.

71. **Saint Jérôme** lisant au pied d'un arbre. 1654. *Rembrandt f.*

CROQUIS.

97. **Le jeu du kolf** (De kolvers). Rembrandt f. 1654.

PORTRAIT.

236. **Titus.** Manière de graver de 1652—54.

1655.

PEINTURES.

COMPOSITION.

Jésus présenté au peuple. Même composition que l'eau-forte. Excellente peinture en grisaille. Datée 1655. Smith nº. 88. Gravée par un anonyme. H. 1 p. 8. L. p. 3¼. Un **Ecce Homo**, en grisaille, se trouve dans l'inventaire de Rembr. de 1656.

Coll. du Bourgm. W. Six 1734. . . . . f 14.
" acheté par M. Goll, qui le passa à M. A. Brondgeest.
" Mr. Emmerson.
" Jer. Harman (du temps de Smith).

PORTRAITS ET ÉTUDES.

Intérieur d'étable avec un bœuf abattu, pendant à une poutre; plus loin, au-dessus du battant inférieur d'une porte, apparaît le buste d'une femme. Signé *Rembrandt* f. 1655. Smith n°. 619 décrit un tabl. pareil mais où se trouverait une servante, se baissant pour ramasser quelque chose. B. H. 2 p. 5. L. 1 p. 8½. Chez M. Woodburn.

Musée du Louvre.

Un tableau pareil encore, mais où la servante nettoie le plancher, est décrit comme très naturel, beau et vigoureux. B. H. 28. L. 20 pouces, à la vente Jan van Dijk, 1791 Amsterdam, *f* 160. Vendu à Ten Katen.

Il s'agit peut-être toujours du même tableau.

Portrait d'homme avec cuirasse, brassards et tenant une lance des deux mains; il s'appuie sur le bras gauche et a la tête découverte. A mi-corps de grandeur nat. T. H. 3′ 6″. L. 2′ 8″. Signé au coin droit en bas *Rembrandt* 1655.

Gravé dans le mus. Napoleon par Oortman. (C'est probablement le n°. 343 de Smith, qui a lu la date 1656.)

Galerie de Cassel.

Au Louvre en 1815.

Gal. de Cassel.

Un porte-étendard de la garde civique [1], fig. de grand. nat. à mi-corps; le corps tourné à gauche, le visage vers le spectateur; un étendard blanc sur l'épaule gauche. T. H. 3′ 6″. L. 2′ 8″. A droite la siguature *Rembran* | coupée par le cadre.

Les dimensions parfaitement égales de cette toile et de la précédente, ainsi que la couleur font présumer que ce portrait date de cette année ou de 1656. Gravé par (Hertel?).

Gal. de Cassel.

Un porte-étendard. Presque de face, à l'âge de 40 ans environ; grand chapeau à plumes; cuirasse; habit riche; une main sur la hanche, l'autre tient la hampe de l'étendard. T. H. 1.25 sur 1.05.

Gravé p. Lause et Haid. Smith 201.

Coll. chevalier Verhulst 1779 *f* 1354.
" Le Boeuf, Paris 1782, 5300 fr.
" Robit, Paris 1801, 3095 fr.
" George IV?
" S. Clarke, en 1840, 800 guin.
" J. de Rothschild, Paris.

DESSINS.

Étude pour le portrait du porte-étendard du Musée de Cassel; dessin à l'encre de Chine.

Musée de Dresde.

Jésus au jardin des oliviers. Léger croquis à la plume et à l'encre brune, ressemblant à l'eau-forte n°. 50.

Musée de Dresde.

---

1 Reynolds a possédé **un porte-étendard**, nommé Tromp, qui à l'exposition de Manchester appartenait à lord Warwick.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

8. **Quatre estampes** pour le livre de Menasseh-ben-Israel : Piedra Gloriosa:

a. **L'échelle de Jacob.**

b. **Le combat de David contre Goliath.**

c. **La vision d'Ézéchiel.**

d. **La statue de Nabuchodonosor.**

Toutes portant la même signature *Rembrandt* f. 1655 [1].

50. **Jésus au jardin des oliviers.** *Rembrandt* f. 165 . . Gravure des quatre estampes de la PIEDRA.

6. **Le sacrifice d'Abraham.** *Rembrandt* f. 1655. (le *d* à rebours) (copié en sens inverse).

51. **Jésus présenté au peuple.** (dans le goût de L. v. Leyden.) *Rembrandt* f. 1655.

53. **Les trois croix,** le second état signé *Rembrandt* f. 1655 (et non pas 1653).

67. **St. Pierre,** *Rembrandt* f. 1655 et non pas 45.

PORTRAITS.

179. **Thomas Jacobsz. Haring.** *Rembrandt*
1655
le 6 à rebours.

178. **Haring, le vieux.**

176. **Abraham Francen,** marchand d'estampes. Probablement de 1655; pas avant 1654.

1656.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Jacob bénissant les fils de Joseph. Fig. de grand. nat. T. H. 5′ 6″. L. 6′ 8″. Smith. 17. Signé au coin gauche *Rembran* . .
f 1656.

Gravé par Oortman 1808, dans le mus. Napoléon; par de Frey, par Claessens; en 1805 ou 1806 au Louvre; restitué en 1815.

Gal. de Cassel.

Saint Jean-Baptiste prêchant. Signé *Rembrandt* f. 1656. Toile marouflée sur bois, forme cintrée. H. 1 p. 11.6. L. 2 p. 6.4. Gravé à l'eau-forte par Norblin. Smith nº. 124 et 125.

---

1 Page 98 l. 3, au lieu de 1654 lisez 1655.

Coll. Jan Six 1702. (Étude achevée en grisaille.) *f* 710.
" " " (son neveu).
" du card. Fesch, en 1845 .... (qui l'avait acheté en vente publique 40,000 fr. selon M. George).
Coll. lord Ward.
A l'exposition de Manchester le tableau était inscrit comme appartenant à sir Peter Norton.

Le maître de la vigne. Il est assis sur un fauteuil à large dossier; table couverte d'un tapis turc, à grand dessins noirs sur fond rouge intense. Les deux mains posées sur la table; la main gauche tient la bourse. A droite, assis et de profil, un jeune homme écrivant les comptes sur un registre ouvert. Le maître coiffé en turban, retourne la tête vers un ouvrier à barbe noire, ôtant de la main gauche sa toque fourrée, et de la main droite tenant une pièce de monnaie. Un grand rideau verdâtre sert de fond à ces deux figures. A droite, au second plan, dans l'ombre transparente du fond, trois ouvriers causant entre eux. Le n°. 116 de Smith. T. H. 1.48 L. 1.34. Signé en toutes lettres et daté 1656 en bas à gauche. Gravé p. Ravenet, p. Pether à l'aquatinte p. B. Smith, Fittler et Picot.
Coll. Henry Isaacs Esq.
" Colonel Way 1834, 300 guin.
" du roi Guillaume II en 1850 H. 1,47. L. 1,32, *f* 3500.
" Munniks van Cleef 1864, retiré à 25,300 fr.
Musée de Francfort sur le Main

Petite tête de Christ. "Plein de sentiment et de couleur" (Bürger). Daté 1656.
Coll. de M. de Saulcy à Paris.

La leçon d'anatomie du docteur Joan Deyman; portraits de Joan Deyman, Dirk Visch, Nicolaas Fruyt, Daniel Florianus, Augustus Meyer, Laurens de Lange, Barend Heems, Gijsbert Kalkoen et Jacob Harny. Daté 1656.
A la gilde des chirurgiens. Vendu, après avoir été fortement endommagé par un incendie en 1723, à M. Chaplin marchand à Londres le 7 févr. 1842 pour *f* 600 (selon M. Scheltema *f* 660). Smith Suppl. 5.
M. van Westrheene a remarqué à l'exposit. de Leeds un tabl. de Rembr. nommé *The medical lecture*, la leçon de médecine, où l'on voyait, autant que le permettait l'emplacement, des docteurs et un cadavre fortement en raccourci. Se pourrait-il que ce fût là le débris de la leçon d'anatomie du dr. Deyman?
Le dessin de Dilhoff d'après une partie de ce tableau, dessin que je possède et dont j'ai parlé à la page 286, reproduit exactement la description du tableau, donnée par Smith, dans son Supplément n°. 5.

PORTRAITS.

Portrait du docteur Arnoldus Tholinx. Buste d'homme âgé; barbe et moustache blanches; feutre et costume noir. Signé *Rembrandt* 1656. ou 1665. Bois. H. 0.76. L. 0.63. Smith 328.
Gravé par de Frey, avec l'inscription Rembrandt van Rijn pinx 1656, et d'après celui-ci par un anonyme en sens inverse.
Coll. van Brienen; vendu à Paris en 1865, 25,000 fr. à M. André à Paris.

Portrait de Jan Six; de gr. nat. jusqu'aux genoux, debout. T. H. . . . . L. . . . . Smith 329. Pour la date voir page 209. Eau-forte par Desboutin; gravé par J. W. Kaiser.

Coll. J. Six.
" de M. J. P. Six à Amsterdam.

Portrait d'homme âgé, de face; robe fourrée; il tient une équerre et une plume, et est assis à une table. Jusqu'aux genoux, de grand. nat. Smith 370.

Signé sur la table *Rembrandt* 1656. T. H. 3′ 11″. L. 2′ 9″.

Gal. de Cassel.

Jeune et belle femme; un peu plus que de grand. nat. presque de face; debout près d'une table couverte d'un tapis rouge, où se trouvent un livre et deux pommes. Elle tient une fleur dans sa main droite. H. 23. L. 19½ v. Signé et daté 1656.

" Un des plus beaux portr. de femme de R.; peinture claire, fondue, large. " Waagen p. 183.

Coll. Crozat.
" de l'Ermitage.

Buste d'homme à petite barbe et moustaches. J. deFrey sc. Claussin Suppl. page 174. Signature: Rembrandt van Rijn pinxit 1656.

? **Lutma, le vieux**; une copie par J. G. Hertel d'une eau-forte du jeune Lutma, porte l'inscription: Rembrandt PINXIT.

Portrait de Rembrandt en buste, de face. B. L. 11¼″. L. 9¼″.

Musée de Leipzig.

PAYSAGE.

Entre 1650 *et* 56.

Grand paysage montagneux, au torrent. Smith 611. B. H. 1′ 9″. L. 2′ 6″.

Musée de Brunswick.

EAUX-FORTES.

COMPOSITION.

2. **Abraham recevant** le Seigneur et les anges. *Rembrandt* 1656.

PORTRAITS.

182. **J. Lutma**, le vieux. *Rembrandt.*
f. 1656.
Copie du buste par Novelli.

188. **Le docteur Arnoldus Tholinx** (et non pas van Tol), entre 1654 et 56), (copié p. Burnet).

1657.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Joseph accusé par la femme de Putiphar. Celui-ci fortement agité est debout derrière sa femme et s'incline un peu en avant, posant sa main sur l'épaule de sa femme qui est assise près d'un lit, une des mains sur sa poitrine, et de l'autre indique Joseph à son époux en colère; celui-ci est dans la demi-teinte. Joseph est debout de l'autre côté du lit, la tête penchée, les mains jointes. M. Waagen. p. 179, donne les mesures. H. 23⅝. L. 21¾ v. Signé et daté 1657. M. Waagen y remarque une lumière froide, des ombres noires; une exécution très large.

Smith nº. 21 en loue les qualités de coloris et de palette, et l'exécution puissante. Eau-forte par Exshaw.

Gal. de l'Ermitage.

Adoration des mages. Bois, H. 3,1. L. 2,2½. Smith nº. 61. Fig. de 1 pied environ. Signé et daté 1657.

Connu dans les anciens catalogues hollandais sous le titre de l'adoration des Mages „avec le toit aux tuiles de Woerden".

Coll. de l'avocat van Tongeren à La Haye 1692. Hoet, I „superbe et vigoureux, de sa meilleure manière." 15 Louis.

Coll. anonyme, Amst. 1715 *f* 2010.

„ J. van Beuningen. (La fameuse pièce de l'adoration des mages, 12 fig. H. 4 p. L. 4 p. Hoet, I.) 1716 *f* 1500.

Coll. Jacques Meyers 1722 Rotterdam. „Les rois mages, connu par son toit aux tuiles de Woerden. H. 3 p. 11. L. 3 p. 4½. Hoet, I..... *f* 180.

Coll. Will. Six 1734.... *f* 250. Les rois mages, Hoet, I., acheté par S. Ligtenhorst.

Coll. Lormier 1763 *f* 2300.

„ Monnikkendam 1799, 400 Louis.

„ Grandpré 1815 retiré à 70,000 fr.

Buckingham-palace.

L'adoration des mages. La vierge assise tient l'enfant; les trois mages se prosternent; derrière eux un seigneur oriental, avec turban et tenant dans la main une couronne; escorte de domestiques. Daté 1657. Smith qui mentionne ce tableau sous le nº. 62, le décrit d'après le catalogue de la vente de M. Servad, Amst. 1778, où il fut vendu *f* 1000. Il ajoute que c'est peut-être une copie avec quelques changements du tableau à Buckingham-palace.

Un tableau pareil, mais plus petit, fut vendu dans la coll. de M. A. de la Hante en 1814 à Mr. Philips 205 gl. Toile, environ H. 2 p. 4. L. 1 p. 10. Smith nº. 63.

Chez M. Baring se trouve une excellente répétition du tabl. de Buckingham-palace.

PORTRAITS.

Rembrandt tenant de la main gauche un livre et un encrier, dans la droite une plume; de face, de grand. nat. à mi-corps. Signé *Rembrandt f.* 1657. T. H. 3′. L. 2′ 3½″.

Ce portr. me semble le même que le n°. 203 de Smith, gravé p. Mogel et van Golt.

Musée de Dresde (se trouve déjà dans l'ancien Invent. de 1722).

Rembrandt, âgé de 50 ans environ; debout de face; coiffé d'un bonnet mézétin et vêtu d'une large robe brune retenue par une ceinture, dans laquelle sont passés les pouces de ces mains. De gr. nat. jusqu'aux genoux. Peinture extrêmement vigoureuse d'effet et d'exécution. T. H. 3' 6″. L. 2″ 6″. Smith 223. Gravé p. Prenner et dans la Gal. du Mus. de Vienne p. Eissner.

Musée de Vienne.

Rembrandt, à l'âge de 40 à 50 ans, à mi-corps; de $\frac{3}{4}$ à droite. Toque et habit foncés; longs cheveux bruns, moustache et mouche; regard sérieux qui fixe le spectateur. Habit simple avec un petit col relevé; pour unique ornement il porte une chaîne avec médaille. Le tableau est devenu noir à ne plus être reconnaissable; des couches de vernis comme des glaçons le couvrent. Smith 227. H. 2 p. 4. L. 1 p. 10. Gravé p. Oortman dans le Mus. Napol.

Coll. de Reuver?
Gal. de Cassel.

Portrait de Catherine Hoogsaet ou Hoogh?; une dame entre les 40 et 50 ans, presque de face. Robe de soie noire, bonnet blanc brodé; elle est assise et tient de la main droite un mouchoir. Une table couverte d'un tapis turc et une perruche perchée sur un anneau. Signé et daté 1657. T. H. 4.2. L. 3.3.

„Peinture très belle et très finie.„ Smith n°. 546.

Coll. lord Le Despencer 1831, 170 gs,
„ mr. Peacock.
„ Edm. Higginson Esq. de Saltmarsh Castle, en 1842.

Portrait, dit Nicolaas Bruyninck; peut-être le secrétaire Bruyningh, dont l'office est mentionné dans les comptes de la chambre des insolvables en 1657. Jeune homme de $\frac{3}{4}$, avec de longs cheveux brun clairs qui pendent sur les épaules, et une moustache, il est assis et s'appuie sur le bras du fauteuil (et non pas contre un piédestal); habit foncé, col blanc recourbé, avec des houpes. H. 3 p. 5. L. 2 p. 11. Gravé en 1809 par Oortman dans le Mus. Napol. Smith 373.

Coll. de Reuver.
Gal. de Cassel.

Portraits d'homme et de femme, connus sous le nom de: **la Fiancée Juive**; deux fig. de gr. nat. jusqu'aux genoux. Smith, n°. 430. Signé au coin droit en bas: *Rembrandt* 16.. T. H. 4 p. L. 5 p. 5.

Coll. Vaillant à Amsterdam, 1825; acheté *f* 5000 par Smith pour M. van der Hoop.
Musée van der Hoop à Amsterdam.

Portraits d'une famille; femme, homme et trois enfants (nommés la famille de Rembrandt); fig. de gr. nat. jusqu'aux genoux. Signé sur le plat, que tient une des filles, d'un coup de pinceau large *Rembrandt f.* T. H. 4 p. 4. L. 5 p. 9.

Musée de Brunswick [1].

---

1 Dans la vente de Mad. Hooft, veuve Valckenier, à Amsterdam, le 31 août 1796, se trouva **un tableau de famille avec quelques enfants près d'une servante ou nourice**, par Rembrandt. Est-ce le même tableau?

EAU-FORTE.

78. **St. François à genoux.** *Rembrandt f* 1657.

1658.

PEINTURES.

COMPOSITION.

Jésus saisi par deux soldats, pour être flagellé. T. H. 3 p. 7. L. 2 p. 9; signé et daté 1658.

Musée de Darmstadt.

PORTRAITS.

Portrait d'homme. Buste de gr. nat. presque de face. Il a de petites moustaches et de longs cheveux bruns roux; une large toque noire ornée d'une chaîne d'or et un pourpoint à boutons d'or entre-ouvert qui laisse voir la chemise. Sa main gauche est a moitié cachée dans son pourpoint. T. H. 0.73. L. 0.61. Signé *Rembrandt* 1658.

Musée Napoléon.

Au Louvre.

Je suppose que c'est le nº. 260 de Smith, quoiqu'il le décrive comme ayant une longue barbe, et la date de 1648. Ce portrait viendrait de la coll. Braamcamp 1771, vendu *f* 225, à Loquet. Un portr. pareil fut vendu en 1811 dans la coll. Sereville 2500 fr.

Homme âgé; courte barbe grise, bonnet rouge, habit brun à fourrures. Il vient de fermer un livre et pose les deux mains sur une table. Une épée pend au mur derrière la table. Smith nº. 348 „Le peintre ne fit jamais rien de plus parfait en portraiture; la largeur ea le style sont admirables". T. H. 3.— environ. L. 2—4. Signé et daté 1658.

Coll. N. W. Ridley Colborne.

Nat. gallery.

Rembrandt, vers 50 ans, sans moustache, de 3/4; costume foncé, bonnet mou. Gravé par Caronni, terminé par Longhi. Smith nº. 234.

Entre 1657 et 59.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

23. **Présentation au temple** ; gravure de 1656—58.

45. **La Samaritaine.** *Rembrandt f* 1658.

161. **La femme près du poêle.** *Rembrandt f* 1658.

163. **La femme au bain.** *Rembrandt f.* 1658.

164. **La femme, les pieds dans l'eau.** *Rembrandt f* 1658.

169. **La négresse couchée.** *Rembrandt f* 1658.

1659.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Moïse levant, pour les briser, les tables de la loi. Fig. de gr. nat. jusqu'au-dessous de la ceinture. Les deux tables sont couvertes de lettres hébraïques. Un ample manteau pend derrière le personnage. Fond de rochers et d'une partie du ciel. T. H. 0.545. L. 0.44. Smith n°. 25. Gravé par Krüger en 1770. Signé en bas *Rembrandt f* 1659.

En 1770 à la Gal. de Sans Souci.
Au musée de Berlin.

Jacob luttant avec l'ange. T. H. 0.45. L. 0.39. Smith n°. 14. De la même période que le Moïse.

Musée de Berlin.

PORTRAITS.

Rembrandt, âgé d'environ 50 ans; de $\frac{3}{4}$, la tête couverte d'un bonnet en forme de toque, orné d'une agrafe; simarre fourrée à collet montant, laissant apercevoir un habit brodé. Une main ramenée vers la poitrine. Grand. nat. à mi-corps. Smith n°. 202. Entre 1657 et 1659. B. H. 2 p. 6. L. 2 p. 1.1. Gravé p. Hess et p. un anonyme en petit.

Gal. de Dusseldorf.

Mus. de Munich.

Rembrandt; de $\frac{3}{4}$, cheveux gris, bonnet en velours verdâtre; habit brun, à collet montant. Grand. nat, T. H. 1 p. $8\frac{1}{2}$. L. 1 p. $4\frac{3}{4}$. Agrandi H. 2 p. $2\frac{1}{2}$. L. 1 p. $8\frac{3}{4}$. Signé Rembrandt f.
1659.

Gravé dans la Stafford Gall. et par C. G. Lewis pour l'œuvre de R. par J. Smith. Smith 204.

Coll. de la comtesse Holderness 1802, 78 livr. st.
Bridgewater Gall.

Rembrandt; de grand. nat. à mi-corps, presque de face; cheveux bruns, petite moustache et mouche grisonnantes, bonnet rond foncé; simple casaque brun foncé, un manteau bordé de fourrure pend de l'épaule et est ramené autour du corps et soutenu par les deux mains posées l'une dans l'autre. Il est assis et le coude repose sur le bras du fauteuil. Smith 215. H. 2 p. 6. L. 2 p. 1. Signé *Rembrandt* 1659.

Coll. du duc de Montague, où il fut gravé par R. Earlom en man. noire (Boydel exc. 1767).
Gravé également en man. noire p. H. Dawe, 1834.
Coll. de lord Carrington en 1842 (Smith Suppl. 28?)

Homme âgé; à mi-corps, de grand. nat. assis à une table où se trouve un livre fermé; les mains jointes devant lui, cheveux gris et bonnet rouge, habit fourré. Manière large; „peint avec beaucoup de liberté, d'esprit et de feu", dit M. Blanc. — „Plus froid qu'à l'ordinaire; la tête, seule éclairée,

d'un effet puissant.» (T. v. Westrheene). T. H. 3 p. 3. L. 2 p. 8¾. Signé *Rembrandt.*
1659.

Coll. Lord Colborne 1854, qui l'a légué à la Nat. Gallery.

EAUX-FORTES.

COMPOSITIONS.

167. **Antiope et Jupiter**. *Rembrandt f* 1659.

Le second état avec les vers suivants: Jupijn als hij ontsluit etc.

66. **St. Pierre guérissant le paralytique**. *Rembrandt f* 1659.

PAYSAGE.

343. **Le paysage aux palissades**, 1659.

1660.

PEINTURES.

COMPOSITION.

St. François, ou moine franciscain lisant d'un rouleau qu'il tient; il a la tête couverte d'un capuchon. Daté 1660. T. H. 0.25. L. 0.20. Smith 132.

Coll. comte de Vence en 1750.

Smith mentionne une peinture pareille chez le comte de Wemyss.

PORTRAITS.

Femme très âgée, dite la grand-mère de R., de face, figure débile. Bonnet de velours noir, habit noir, collet blanc. Fond sombre. »Largeur magistrale, effet étonnant de vie et de réalité.» Smith nº. 516. Signé et daté 1660. T. forme cintrée. H. 0.75. L. 0.635.

Coll. Ch. Townshend 1819, 220 guin.

Acheté par Smith.

Coll. du baron Verstolk van Zoelen, qui l'acheta de M. Brondgeest *f* 4,800.
Du cab. Verstolk il passa en 18 . . à M. Baring à Londres.
Coll. Lord Overstone.

Rembrandt âgé; la tête enroulée d'une espèce de linge blanc en turban; habit foncé, d'où sort la poignée d'un poignard; la main droite tient quelques feuilles de papier enroulées. Gravé (à l'aquatinte) par Ch. Furner et par J. Longhi en 1799, d'après le tableau de la coll du palais Corsini à Rome. Smith nº. 209 et 230. L'âge du peintre fait ranger ce tableau vers 1660.

Est-ce le même qu'un **tableau semblable** signé et daté 1661, à lord Kinnaerd?

Portr. de Rembrandt, âgé, de 3/4 à droite; cheveux courts et gris, moustaches. La tête coiffée d'un linge blanc; robe garnie de fourrure. Il est assis et tient sa palette et ses pinceaux de la main gauche et de la droite un appuie-main. A droite une toile sur un chevalet. Fig. à mi-corps, gr. nat. Signé *Rem*..... T. H. 1.11. L. 0.85. Smith 219.

f 1660.

Grav. p. d. Frey, Mus. franç. Filhol. t. 5; par Oortman.

A la suite d'un rentoilage, une bande de toile de 5 à 6 cent. a été ajoutée à droite dans toute la hauteur.

Coll. Louis XIV.

Musée du Louvre.

Rembrandt; de face, debout, tenant des pinceaux et sa palette. Bonnet en linge blanc, veste brun rouge, manteau brun fourré. Sur le mur deux cercles. T. H. 3 p. 9. L. 3 p. 1. Peinture de vers 1660, pareille au portrait du Louvre. Gravé par de Marcenay d'après le tableau de la Coll. du comte de Vence; vendu à Paris, 1750, 481 fr. Gravé par P. Devlamynck d'après le tabl. de la coll. de M. Hennessy, échevin de Bruxelles. Smith nº. 207.

Coll. Danoot, Bruxelles 1828 *f* 9450, acheté p. M. Buchanan.

" Marq. de Landsdowne.

Philosophe à barbe grise, assis devant une table couverte de papiers; jusqu'aux genoux. Le bras gauche s'appuie sur le fauteuil et la main soutient la tête pensive; l'autre main tenant une plume est abandonnée sur le cuisse. Large houppelande brune à manches rouges. La pâte est abondante, la touche écrasée et presque lourde, les formes surpleines et un peu exagérées. Signaturê qui semble retouchée: Rembrandt F. en clair sur un livre à droite. Entre 1655 et 1660. (W. Bürger.)

Gal. Pourtalès 1865.

DESSINS.

Portrait de Rembrandt, petit croquis de celui du Louvre. Exposé à Marseille en 1861; Trésors d'art de la Provence p. M. M. Chaumelin 161.

A l'école des beaux-arts à Marseille.

Paysage avec trois vaches; au fond une rivière. Lavé à l'encre jaune. Signé RH. 1660 (?).

Musée de Berlin.

1661.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

Les syndics de la halle aux draps. (De overlieden van het staalhof te Amsterdam). Six fig. de gr. nat. T. H. 1.85. L. 2.74. Signé *Rembrandt f* 1661. Smith 141.

Dans la salle des syndics (waardijns), dans la rue dite Staalstraat à Amst.

Gravé à l'eau-forte par J. P. de Frey.

En man. noire p. Houston.

Gravé p. J. W. Kaiser.

Lith. de Zimmerman.

En 1815 au Louvre.

Musée d'Amsterdam.

La circoncision. La cérémonie se passe dans un grand édifice. Au premier plan Marie assise tient l'enfant; le prêtre, couvert d'un manteau jaune, est à genoux près d'elle. Derrière lui est un fauteuil; derrière Marie la crêche et les animaux, dont on voit la tête du bœuf. Derrière le siége du prêtre deux figures, dont l'une tient un grand livre ouvert, et d'autres figures dans l'ombre. Au fond à gauche, un peu en haut, entre deux colonnes, se penche une femme pour voir la scène. L'enfant Jésus est en forte lumière. H. 1 p. 16. L. 2 p. 4½. Signé et daté 1661. „Étude admirable, très finie et d'un effet brillant." Smith nº. 69.

Coll. du comte Spencer.
Exposé à Leeds en 1868.

Jésus. Un homme d'environ 25 ans, de face. Ses cheveux châtains sont séparés au milieu de la tête et descendent sur ses épaules. Manteau brun sur un vêtement blanc. Les malns posées sur un bâton. Fig. de grand. nat. à mi-corps. Signé R. Toile. H 3 p. 1. L. 2 p. 8. Smith nº. 78.

Coll. de Mecklenbourg 1854, 13,000 fr.
" Sir Bethel Codrington.

St. Mathieu. Mi-figure de gr. nat., vu de ¾, tournée vers la droite; l'apôtre porte une toque et tient la main gauche à sa barbe; la droite, qui tient une plume, est posée sur un livre ouvert devant lui. Derrière lui à gauche, l'ange, une main appuyée sur l'épaule de St. Mathieu, l'inspire et lui parle à l'oreille. Signé *Rembrandt f* 1661. T. H. 0.96. L. 0.81.

Gravé par Claessens, Mus. Franç. et par Oortman 1810, dans le Mus. Napol. Smith nº. 130.
Mus. du Louvre.

PORTRAITS.

Jansenius. Il est vu de ¾; barbe et moustache; grand chapeau, costume noir avec collerette plate. La main gauche tient un gant. Signé et daté 1661, peinture très finie, d'un beau coloris. Smith nº. 297. B. H. 2—6. L. 2—1.

Coll. Sereville 1811, 5071 fr.
" du prince Talleyrand 1831 (acheté par Smith à raison de 500 livr.).
" Lord Ashburton.

L'homme au couteau. Buste, de gr. nat. de face, étude. Signé *Rembrandt f.* 1661.
Gravé en man. noire par Houston d'après le tableau qui se trouvait alors chez John Blackwood. Gravé encore par Philips. Smith 359.

Coll. Le Perrier.

Portrait d'homme avec chapeau à large bord, habit noir et col blanc. B. H. 16⅔. L. 14⅓ v. Peinture vigoureuse, d'un ton profond et doré, d'une exécution égale à celle des Syndics. Waagen. A l'Ermitage.

Vieillard à barbe blanche; une calotte sur la tête, assis, de face et les mains jointes, dans un fauteuil, devant une table sur laquelle est un livre. Fond brun, vêtement brun, chaise et manteau d'une couleur rompue; lumière vive et concentrée; manière strapassée, large. Gravé dans la Gal. Pitti.

De Fournier dis. et inc. Gravé aussi p. de Frey dans le Mus. français, avec la signature: Rembrandt pinx 1661; et par Masquelier dans le Mus. Napoléon. C'est le nº. 344 de Smith. T. H. 3 p. 9. L. 2—9. Suivant la grav. de de Frey la date 1661 paraît authentique.

Galerie Pitti.

DESSIN.

Joseph, Marie et Siméon tenant l'enfant Jésus. Croquis dans l'album de Jacobus Heyblock; lavé à l'encre brune. Signé dans la marge en bas: *Rembrant f.* 1661.

Coll. de M. Kneppelhout.

EAUX-FORTES.

COMPOSITION.

166. **La femme à la flèche.** *Rembrandt f* 1661.

PORTRAIT.

175. **Grand portrait de Lieven Coppenol.**

Au musée d'Amsterdam se trouve une épreuve avec l'inscription écrite:

Op de afbeeldinge van Mr. Lieven van Coppenol Foenix schrijver van zijnen tydt.

Dit 's Coppenol die wonderlijcke schrijver
Van Rembrants hant: wiens oude vuyst, en ijver
Loopt al wat schrijft om kunst zoo wijt verbij
Als 't snelste vaertuig 't loomste in 't zeylrijcke IJ.

S. H. Advo^t

Lieven van Coppenol
scripsit Anno 1661
aetatis suae 62.

1664.

PEINTURES.

COMPOSITION.

La mort de Lucrèce. Vue de face, elle lève le regard et plonge le poignard dans son sein. T. H. 3 p. 6. L. 3— . Daté 1664.

(« Couleur, effet, exécution magistrales ». Smith n°. 192.)

Coll. Lapeyrière, Paris 1825, 1300 fr.
" Philips 1826, 190 gs.
" Michael Zachary, 1828, 110 gs.
" J. H. Munro.

PORTRAIT.

L'homme au pistolet, demi-fig., le corps de $\frac{3}{4}$ à droite, le visage presque de face. Longs cheveux bouclés qui retombent sur les épaules, petite moustache, toque de velours; chemisette plissée jusqu'au cou; une chaîne en or et en pierreries avec une médaille pend sur la poitrine. Habit large ouvert sur le devant, d'où sortent les deux mains avec des manchettes bouillonnées. Il tient des deux mains un pistolet orné. Le personnage est assis dans un siége, près d'une colonne, dont on voit une partie du piedestal et du fût.

Signé sur le fût *Rembrandt* 1664. Gravé par J. G. Haid en manière noire en 1765, d'après le tableau de la coll. de Henry Isaac Esq.

1666.

PEINTURES.

COMPOSITIONS.

? **Ecce homo.** Grand tableau, donné par Besake à l'Église du St. Esprit à Magdebourg. (Nagler)

Lucrèce, tenant un poignard dans sa main droite. Signé et daté 1666. M.M. Waagen et Blanc (p. 436).

Coll. Wombwell, en Angleterre.

PORTRAITS.

Portrait de femme. Elle est vêtue d'une robe brun foncé qui laisse voir un corsage clair; elle porte des pendants d'oreilles en perles longues. Les mains croisées sont posées sur un livre. Elle tient dans la main droite un mouchoir. Demi-figure de grandeur naturelle. M. Blanc p. 411. T. H. 2 p. $2\frac{1}{4}$. L. 1 p. $11\frac{1}{4}$. Signé *Rembrandt*
f. 1666.

„Touche plus lisse que les œuvres de cette époque et surtout que les Syndics. Les mains superbes.„ T. v. Westrheene.

Lord Colborne le donna en 1854 à la National Gallery à Londres.

Portrait d'homme, avec chapeau à larges bords; costume noir, col blanc. H. 16 L. $12\frac{1}{9}$ v. „Belle pâte, ton un peu rouge cru.„ Waagen. Signé et daté 1666.

A l'Ermitage.

1667.

PEINTURES.

COMPOSITION.

Joseph allant à la rencontre de son père Jacob. Signé *Rembrandt* 1667. Sur bois.

(Trésors d'art de la Provence, exposés à Marseille en 1861, par M. Marius Chaumelin p. 161.)

Cab. de M. Perret.

PORTRAITS.

Portrait de jeune homme, de face, la tête couverte d'un bonnet. Signé *Rembrand* 1667.

Cab. Renesse Breidbach; vendu 1835.

Rembrandt vers l'âge de 60 ans; bonnet en velours noir, habit brun fourré. Autour du cou un ruban avec une médaille. Presque de face.

Gravé par Guttenburg; par Bottinger; à l'aquatinte par Townley; à l'eau-forte par Schmidt en 1771.

Lith. en 1819 par Landzedelly. B. H. 2 p. 6. L. 2 – . Smith nº. 218.

Au palais Pitti à Florence.

Portrait d'homme; costume noir, large chapeau, col blanc; » couleur chaude, exécution très large; les mains seulement esquissées. » Signé et daté 1667 (Waagen.)

Coll. Sir Culling Eardley.

Portrait d'homme dit Six (à tort). Daté 1667. Du temps de Wilson chez lord Aylesford.

Portrait de Johannes Swammerdam; jusqu'aux genoux; assis à sa table dans un fauteuil; à gauche une fenêtre d'où vient le jour. Swammerdam porte barbe et moustaches, une fraise plate, un habit ouvragé, un manteau et de longs gants. Il est vu de $\frac{3}{4}$ et un peu incliné en avant.

Connu seulement par le dessin de J. Stolker, qui a été lithographié par Berghaus à Leiden. Ce dessin, qui fit partie de la coll. Ploos van Amstel, est actuellement dans la coll. de M. van der Willigen, à Haarlem.

EAUX-FORTES.

La comparaison réitérée des eaux-fortes en a fait ranger encore quelques unes sous certaines époques:

1630.

285. **Vieillard à grande barbe et à l'épaule blanche.** Dans la coll. de M. J. de Vos Jz. se trouve un dessin daté 1630, qui reproduit ce vieillard.

Entre 1630 *et* 1640.

59. **La Vierge de douleur.** Comparer le nº. 33: La Vierge au linge.

115. **Vieillard à courte barbe.** RH. (à rebours).

118. **Polonais portant sabre et bâton.**

123. **Griffonnements séparés par une ligne.**

135. **Gueux se chauffant les mains.**

240. **La jeune fille au panier.**

244. **Vieille dormant.** Environ 1635.

255. **Jeune homme à toque de velours.** RH.

320. **Le paysage au dessinateur.**

351. **Étude de chien.**

Environ 1640.

54. **Jésus en croix**, forme ovale.

202. **La femme malade.** (Je n'y reconnais pas Saskia.)

286. **Vieillard à grand bonnet.** *Rembrandt* et au-dessus R tracé à rebours.

328. **L'obélisque.**

1645.

5. **Abraham parlant à Isaac.** La date est certainement 1645 et non pas 1643.

Vers 1652.

120. **Paysan avec femme et enfant.**

Environ 1654.

94. **Le petit orfèvre.**

Restent quelques pièces que je n'ai pu classer encore:

100. **Le dessinateur.** (Suivant quelques-uns cette pièce pourrait être de Bol.)

243. **Femme à la guimpe.**

246. **Tête de vieille.** RH.

248. **Vieille portant lunettes et lisant.**

256. **Jeune homme en chapeau.**

259. **Homme à bouche de travers.**

263. **Homme faisant la moue.**

278. **Vieillard à barbe blanche et bonnet à poil.**

290. **Petit vieillard chauve**, la bouche entr'ouverte.

295. **Homme avec bandelette au bonnet.**

296. **Esclave à haut bonnet.**

300. **Tête à demi-chauve**, fort baissée.

303. **Trois profils de vieillard.**

304. **Profil de vieillard.**

305. **Id.**

306. **Petit vieillard à barbe pointue.**

307. **Tête d'homme à cheveux bouclés et à moustache claire.**

310. **Le grand arbre à côté de la maison.**

339. **Le paysage au petit homme,** Je n'ai pas vu cette pièce.

341. **Le pêcheur dans une barque.**

347. **La rue du village.** Pièce que je n'ai pas vue.

348. **Griffonnements avec un taillis et une étude de cheval.** Pièce que je n'ai pas vue. Il n'en existe qu'une seule épreuve, au Brit. Mus.

Les nos de M. Blanc, 10, 102, 112, 113, 143, 144, 247, 254, 277, 279, 297 me paraissent soit des pièces douteuses, soit des pièces qui doivent être retranchées de l'œuvre de Rembrandt.

NOTICE DE QUELQUES DESSINS DE REMBRANDT VAN RIJN.

ANCIEN TESTAMENT.

Abraham recevant les anges. A gauche Abraham agenouillé; devant lui, debout, trois figures; un ange aux aîles étendues, au milieu une personne qui adresse la parole à Abraham, à sa gauche un ange, dans la figure d'un homme s'appuyant sur un bâton. Fond d'édifice; Sara devant une fenêtre. Vive esquisse à la plume de roseau, avec des lavis bruns. H. 0.17. L. 0.23.

Musée Boymans.

Abraham renvoyant Agar et Ismael; léger croquis à la pl. de roseau et à l'encre brune. H. 0.14. L. 0.12.

Coll. de Kat 1867, *f* 24 à M. de Klerk.

Agar renvoyée par Abraham; à la plume avec quelques touches de lavis. En bas une tête d'homme à barbe; cette tête porte le cachet de la main de R.

Mus. Teyler, Haarlem.

Le sacrifice d'Abraham; comp. très étrange; Isaac est renversé par derrière, la tête en avant; Abrah. vu de dos va lui plonger le couteau dans le corps, l'ange, dans une bande de lumière, l'arrête. A la pl.

Mus. de Dresde.

Isaac sur son lit bénit Jacob; près de lui sa femme; à droite une fenêtre. A contours et lavis larges à l'encre brune, à grandes teintes vigoureuses.

Mus. de Dresde [1].

Isaac sur son lit, près de lui Esaü, jeune homme avec un carquois sur le dos. Croquis à la plume. (Peut-être de Eeckhout ou de Hoogstraten.)

Mus. Teyler.

Le songe de Jacob; à gauche deux anges d'un beau dessin. A la pl. et lavé de brun, rehaussé de blanc. Coll. Mariette. Louvre.

Jacob recommandant Benjamin aux soins de ses frères; de grands édifices à gauche; la femme du patriarche regarde par dessus le battant de la porte, d'où s'échappe un chien; un homme avec du bagage descend les marches qui conduisent à une cour fermée par un mur; une porte ouverte (style renaissance) dans ce mur laisse voir quelques personnages et un âne. Au-dessus du mur, une tour carrée et les maisons d'une ville. Belle expression dans les gestes. Beau dessin, largement traité à l'encre brune. H. 0.19. L. 0.29.

---

1 **Abraham bénissant Jacob**, dans la coll. Fodor, me paraît un dessin de Hoogstraten ou de Eeckhout.

Coll. Goll van Franckenstein, *f* 400; de Vos 1833, *f* 300; Mendes de Léon, 1843; de Kat 1867, *f* 360.

Mus. Teyler.

? **Esaü vendant son droit d'ainesse**; à la pl. et lavé à l'encre brune.

Coll. Mendes de Léon, *f* 37. Mus. Fodor.

Id.? Une fig. près du feu; un chasseur, portant un arc et un carquois, entre; près de la porte deux chiens. A la pl. et à l'encre brune, sur pap. brun.

Mus. de Dresde.

L'histoire de Joseph. Dix croquis à la plume et lavés de brun. Gravés par de Caylus. Musée du Louvre.

Joseph vendu par ses frères. A gauche il est amené; au milieu un marchand paie l'argent à l'un des frères, qui se baisse pour regarder ce qu'il reçoit dans la main; comp. de 7 fig. Croquis à la plume. H. 0.16. L. 0.205.

Coll. B. Suermondt.

Joseph racontant ses songes; au milieu le père assis dans un fauteuil, tenant Benjamin entre ses genoux; la mère assise dans un lit, à gauche les frères; Joseph à droite devant une cheminée. A la plume aux traits fins, et avec de légers lavis de brun.. H. 0.17. L. 0.22. Coll. Hoofman.

Coll. Leembrnggen, *f* 165.

David exhorté par Nathan le prophète. Le roi est assis à une table où se trouvent une couronne et un sceptre; près de la table une harpe. A la pl. H, 0.125. L. 0.15. Coll. J. de Vos Jz.

Manoé agenouillé, sa femme debout, l'ange s'envole, vu de dos comme dans le Tobie de la Coll. Wombwell, auquel il ressemble fortement. A la pl. H. 0.175. L. 0.19.

Coll. Esdaile. Coll. J. de Vos Jz.

Samson luttant avec le lion. Large esquisse à la pl.

Musée de Dresde.

Saül oint David (?) Au mur pend un violon; Saül debout se sert d'un flacon en forme de poudrière; l'autre est agenouillé devant lui. Fond de chambre avec plusieurs fig. Croquis à la plume et au lavis.

Mus. Teyler.

David avec sa harpe. A la plume. Mus. de Dresde.

La justice de Salomon. A la pl. de roseau et lavé de brun. Signé. Musée de Dresde.

Un prophète en extase; près de lui une espèce de gourde ou de vase; des rayons de lumière céleste, indiqués au trait, se dirigent sur lui. Au fond une hauteur avec des arbres et une cabane; plus près un tronc d'arbre. Superbe dessin à la plume. H. 0.205. L. 0.233.

Coll. E. W. J. Bagelaar 1837; P. O. van der Chijs 1868. Dans cette dernière vente, à la Haye, il fut adjugé *f* 150 à M. B. Suermondt.

Ruth et Boos. Au fond, un paysage montagneux, une ville, un pont à hautes arcades. Dans la plaine des moissonneurs travaillant; Boos debout, dans un costume oriental, la tête couverte d'un turban; devant lui Ruth à genoux. H. 0.163. L. 0.255. Beau dessin, d'une touche délicate, à la pl. et aux lavis

d'encre brune. Des analogies de style et d'exécution le font placer entre 1635 et 1640. Musée Boymans.

Le départ de Tobie. Deux figures, l'une jeune, l'autre âgée, s'embrassant devant une maison dont on voit l'auvent (d'une forme comme sur l'eau-forte "Trois figures Orientales".) Au trait à la plume.

Coll. E. W. J. Bagelaar 1837, qui l'a gravé en fac-simile; P. O. van der Chijs, vendu à la Haye 1868 *f* 20, à M. Neville D. Goldsmid, à La Haye.

Tobie prenant le poisson; l'ange, debout aux petites aîles déployées, porte un grand chapeau de paille; paysage montagneux; coutour à la plume et léger lavis de brun. Mus. de Dresde.

L'ange montrant le poisson à Tobie, qui est assis par terre; beau croquis à la pl. et lavé de quelques teintes. Musée de Dresde.

Tobie agenouillé ouvrant le poisson; l'ange s'incline à côté de lui; le chien se désaltère à la rivière; beau paysage. A la pl. et lavé de brun. H. 0.187. L. 0.265. Coll. J. de Vos Jz.

La famille de Tobie recevant le jeune Tobie, qui revient et se prosterne devant son père. A droite la porte ouverte, par où l'on voit l'ange qui attend en bas, et des maisons; larges contours et lavis de brun. Superbe dessin. Mus. Fodor.

Le vieux Tobie assis près d'une cheminée; un jeune homme à genoux devant lui. Contour à la plume. Mus. de Dresde.

Le vieux Tobie assis dans une chambre, se tient aux bras de sa chaise, tandis que son fils lui oint les yeux; l'ange debout est à côté. Large coutour au pinceau à l'encre brune. Musée de Dresde.

NOUVEAU TESTAMENT.

L'adoration des bergers; groupe de 10 fig. Contour à l'encre brune. Mus. de Dresde.

La circoncision. Au milieu deux prêtres et l'enfant, couché sur une table couverte d'un grand tapis. A gauche 2 fig. dont l'une à genoux; à droite Marie et Joseph agenouillés. Derrière une élévation à gauche 5 fig. en buste, dont l'une se lève et regarde. Au fond le temple. Effet de lumière sur le prêtre qui fait la cérémonie. Belle composition, grand effet, dessin tantôt fin, tantôt large à la plume et quelques touches lavées de brun. H. 0.203. L. 0.286.
Coll. W. Esdaile 1835. Coll. B. Suermondt.

Deux Juifs, debout, plus loin la circoncision: intérieur d'un temple. Léger croquis à la plume. Mus. de Dresde.

Sainte famille; Marie est occupée au rouet, Joseph, vu de dos, travaille le bois. Léger croquis en peu de traits de plume. H. 0.175. L. 0.23. Mus. Boymans.

Siméon dans le temple; belle composition avec plusieurs fig. Style du Siméon, eau-forte, à l'année 1658. A la pl. et lavé fortement à l'encre brune. H. 0.23. L. 0.18. Vente Jolles 24 Nov. 1848.

Coll. J. de Vos Jz.

Idem. La scène se passe dans un grand temple. Croquis léger, très beau, à la pl., à l'encre de Chine et avec des frottis de blanc. H. 0.23. L. 0.31 Cintré. Des coll. T. L. et W. E.

Coll. J. de Vos Jz.

Siméon, assis avec l'enfant Jésus dans ses bras; à la pl. de roseau.

Mus. de Dresde.

Idem. A gauche Marie debout, la tête couverte d'un grand capuchon, qui retombe jusqu'à mi-corps; à côté d'elle Joseph, vu de face; Siméon, agenouilé, tient l'enfant dans ses bras. Un peu plus haut, une tête griffonnée. Marie est tres belle pour la grandeur et la largeur des lignes et de la draperie. La composition ressemble à celle de l'album de Heyblocq, de 1661, et à la gravure en fac-simile par Pool. Croquis à la plume.

Coll. Baartz, en 1860, à Rotterdam.
Musée Fodor.

La Madonna della Sedia, d'après Raphael; les deux enfants peu indiqués. Léger croquis à la pl. et au brun. Mus. de Dresde.

Jésus enfant, au milieu des docteurs de la loi, où sa mère vient le chercher. A la plume de roseau, à l'encre de Ch. et à teintes jaunes et brunes. Très beau dessin. Signé *Rembrandt*. Mus. de Dresde.

Jésus baptisé par St. Jean; au premier plan, dans l'eau, St. Jean retrousse les pans de son habit. Deux traits indiquent la bande de lumière qui devra éclairer la main et le bras de St. Jean. Belle esquisse à la plume de roseau à l'encre brune. Mus. de Dresde.

Décollation de St. Jean-Baptiste. Composition ressemblant à l'eau-forte. A la pl. et lavé de brun. H. 0.161. L. 0.252.

Coll. J. de Vos Jz.

Jésus au désert tenté par Satan. Jésus à droite appuyé contre un rocher, regarde avec dédain Satan, qui se montre à gauche, en bas dans un nuage. Au fond un grand bâtiment; deux traits indiquent une bande de lumière dans la direction de Jésus. Belle composition, pleine de grandeur. A la plume en peu de traits. Mus. de Dresde.

Jésus ou St. Jean prêchant. Groupe de 11 fig. et un enfant; au premier plan une femme agenouillée levant les mains, d'un dessin élégant et rappelant une femme de la transfiguration de Raphael et une femme très analogue, d'un dessin de Rubens. (Coll. Leembruggen n°. 535). Croquis à la plume de roseau. H. 0.20. L. 0.23. Fausse signature *Rembren.*

Coll. Lawrence.
" Leembruggen *f* 35.

Jésus dans une assemblée. A la pl. et au lavis large. Mus. de Dresde.

Jésus dans le temple, avec plusieurs figures dans le temple. Belles expressions. Mus. de Dresde.

Résurrection de la fille de Jaïre ou du jeune homme. A la plume et au lavis. Mus. de Dresde.

Le même sujet, dessiné dans le fond; au 1er plan quelques fig. à la pl. et lavées.

Mus. de Dresde.

L'enfant prodigue? A gauche un vieillard debout près d'une table sur laquelle se trouve un livre; à côté de lui un jeune homme agenouillé. Dans la chambre un escalier tournant. A la pl. de roseau à l'encre brune.

Au Louvre.

Départ de l'enfant prodigue, qui va monter à cheval; on lui présente un grand verre; fond de maison, une femme à la fenêtre. A la plume de roseau et lavé à l'encre de Chine. Peut-être de Hoogstraten ou d'Eeckhout.

Mus. de Dresde.

L'enfant prodigue, à genoux, près de lui des porcs, une grange, un puits. Beau et large dessin à l'encre brune.

Mus. de Dresde.

Idem? A droite près d'un arbre un homme à genoux; il a un bandeau sur les yeux. Au fond des arbres, des édifices, de l'eau, un bateau. Le premier plan vigoureusement lavé de brun; le fond et le ciel à l'encre de Chine. Grand et beau dessin, effet superbe, plein de mystère.

Mus. de Dresde.

Idem. Paysage avec ville au lointain, à gauche au premier plan près d'un rocher, le fils prodigue avec une houlette, est agenouillé; près de lui un troupeau de moutons Lavé à l'encre brune. Signé *Rembrandt* (?)

Mus. de Dresde.

Idem accueilli par son père; près d'eux la maison avec une cloison, une porte, un pont, un arbre. La mère, les mains jointes, est penchée sur la porte ouverte, abritée par un auvent. Composition très originale. Lavis à à l'encre brune. Mus. de Dresde.

L'enfant prodigue accueilli par son père. A la pl. et au lavis de brun. H. 0.19. L. 0.227. Gravé par Claussin.

Coll. J. de Vos Jz.

Le bon Samaritain; esquisse à la pl. et au lavis de brun. Douteux. Hoogstraten? Au Louvre.

Le denier de César; très beau croquis à la plume; à droite Jésus avec quelques fig.; à gauche un vieux Juif s'appuyant sur son bâton, se retourne et regarde avec méfiance ce qui se passe.

Mus. Fodor.

Résurrection de Lazare; Jésus de face; au premier plan la tombe ouverte; plusieurs fig. regardant. Fond de rocher. Léger croquis à la plume. H. 0.185. L. 0.157.

Mus. Boymans.

Idem; rocher avec fond de paysage. A la plume et au lavis de brun.

Mus. de Dresde.

Jésus guérissant un aveugle près du temple; sur les marches plusieurs fig. A la plume et lavé de brun. (Dit de l'école de R., mais le beau dessin est d'une si grande justesse dans les attitudes et les gestes, que je le regarde comme du maître lui-même). H. 0.18. L. 0.23.

Mus. Boymans.

La femme adultère; 12 fig.; Jésus et la femme au milieu. Léger croquis à la pl. (Pièce douteuse, ainsi qu'une autre composition attribuée au maître).

Coll. de Kat en 1867.

Idem; composition de plusieurs figures dans un grand édifice. Dessin très fini et très beau; à la pl et lavé d'encre brune avec quelques touches de sanguine; d'un très bel effet. H. 0.195. L. 0.28.

Coll. de Vos 1833. Coll. Esdaile. Coll. Woodburn 1854, 50 livr.
" J. de Vos Jbz.

Jésus chez Marie, qui est assise près du foyer et tient un grand livre sur ses genoux. Marthe arrive du marché et a posé son panier sur la table. Superbe dessin pour l'expression des gestes et la composition de la scène. Légèrement traité à la pl. H. 0.16. L. 0.19. Gravé p. Claussin.

Coll. Esdaile. Coll. Mendes de Léon. Coll. de Kat, 1867, *f* 42 à M. Pool.

Très grande ressemblance avec le dessin du mus. Imp. à Vienne, facsimilé par Bartsch.

Jésus chez Marthe et Marie, intérieur de chambre avec deux fenêtres cintrées au fond. Jésus à droite, assis, tenant un livre sur les genoux; près de lui Marie est assiee qui l'écoute; Marthe, un grand chapeau sur la tête et un panier au bras, arrive comme si elle venait du marché; dans le fond à gauche un meuble avec deux globes. Très beau dessin à la plume et largement lavé de brun.

Mus. de Berlin.

Le seigneur de la vigne; cinq fig. dans une chambre, au fond deux fenêtres plein-cintre. Effet de lumière.

Mus. de Dresde.

Idem, composition qui rappelle le tabl. de 1637 à l'Ermitage; à la pl. et lavé à l'encre brune. H. 0.165. L. 0.243. Pièce douteuse.

Mus. Boymans.

La Sainte Cène. Jésus et les Apôtres rangés autour d'une espèce de triclinium. A la pl. et lavé de brun. Pièce douteuse. Coll. Mariette.

Musée du Louvre.

Idem; léger croquis à la pl. et lavé de brun. Musée Fodor.

La Sainte Cène; répétition du dessin de M. de Vos, de 1635; croquis à la plume d'une exécution plus légère. H. 0.14. L. 0.335. Coll. Ploos. Coll. Baartz. Coll. de M. de Vos Jz.

(NB. Dans le dessin mentionné à l'année 1635, on voit les traits de la mise aux carreaux.)

Jésus au jardin des Oliviers; il est prosterné sur une hauteur et soutenu par un ange; un large rayon de lumière l'éclaire. Au fond en bas des arbres, une ville avec des arcades. Larges traits de plume et lavis de brun.

Mus. de Dresde.

Judas recevant son argent. Effet de lumière. Très beau. A la plume, à l'encre brune, rehaussé de blanc.

Mus. de Berlin.

Judas donnant le baiser à Jésus; à droite l'apôtre tirant le sabre, à gauche Malchus s'enfuyant. A la plume. H. 0.15. L. 0.236. Musée Boymans [1].

Jésus portant sa croix. Contour à l'encre brune. Musée de Dresde.

Calvaire; à gauche les trois croix, plusieurs personnes, entre autre un homme qui présente l'éponge à Jésus; à droite deux cavaliers. Au fond des édifices. A la pl. et à l'encre brune.

Mus. du Louvre.

Esquisse d'une descente de croix; Jésus étendu sur la terre, auprès de lui des femmes. Contour à la plume. Mus. de Dresde.

Deux compositions:

1. **Une figure agenouillée.** Jésus au jardin?

2. **Le corps de Jésus**, jusqu'aux genoux, étendu sur le dos. Marie s'inclinant lui baise la main qu'elle relève. Beau profil de la femme; type et style italien qui rappelle des dessins du Guercino. Contour vigoureux et sûr à la plume et à l'encre brune. Mus. de Dresde.

Descente de croix. Comp de douze fig. et deux têtes. Le corps est étendu en largeur et soutenu par trois hommes dans un drap; autour d'eux les femmes désolées; un homme est encore debout sur l'échelle et tient une lanterne. Au coin gauche une figure debout. Belle esquisse à la plume et légèrement lavée à l'encre brune; papier à la folie. Le corps du Christ est remarquable par la noblesse du dessin dans la tête, les jambes etc.

Coll. de M. A. van der Willigen, Haarlem.

La mise au tombeau; au fond l'arc à claveaux d'une cave; plusieurs figures portent le corps de Jésus. Quelques parties sont d'un goût italien; d'autres fig. sont dans le style habituel de R. A la plume et au lavis d'encre brune.

Mus. Teyler.

Jésus en jardinier, fig. un peu théâtrale, se montre à Marie, qui est assise sur le tombeau où se trouve un vase. Fond de fabriques et du jardin. A la plume de roseau. Mus. de Dresde.

Les pèlerins d'Emmaüs; comme le dessin fac-similé par Josi, mais avec une troisième personne. Beau dessin, large lavis de brun.

Mus. de Dresde.

---

1 Ce dessin, bien que douteux, a pourtant des qualités qui pourraient le faire attribuer au maître.

Les pèlerins d'Emmaüs; fond de paysage avec un pont voûté. Très beau de mouvement et de gestes. A la pl. Coll. Mariette. Mus. du Louvre.

Le lit de mort de Marie. Tel est le titre d'une composition qui représente une femme couchée par terre sur un matelas; elle est entourée de plusieurs fig. qui l'assistent. A la plume et lavé d'encre brune avec quelques touches de sanguine; superbe pour l'effet et l'expression. H. 0.26. L. 0.25.

Ce dessin a fait partie de la Coll. Goll v. Franckenstein. Vendu en 1833 *f* 1000 à M. Verstolk van Soelen.

Acheté à la vente de ce cab. en 1847, *f* 1770 par M. J. de Vos Jbz.

Il y en a une mauvaise gravure à l'eau-forte par un anonyme.

Femme couchée par terre, soutenue par une autre; étude pour Marie au pied de la croix, eau-forte 55. A la pl. et au lavis. H. 0.094. L. 0.152.

Coll. J. de Vos Jz.

HISTOIRE ET MYTHOLOGIE.

Chevalier romain, se précipitant dans son glaive; près de lui un serviteur avec un bouclier. Lavis à l'encre brune. Mus. de Dresde.

Céres et Bubon. Céres boit, et la vieille réprimande le garçon se riant de la déesse. Croquis à la plume. Mus. de Dresde.

Diane au bain, avec ses nymphes; à droite Actéon avec une tête de cerf. Très beau dessin au lavis et aux traits de brun; dessin large et hardi; peu fait. Mus. de Dresde.

Argus, Mercure et une vâche. A la pl. et à l'encre brune. Mus. de Dresden.

Mercure endormant Argus; vigoureux dessin à l'encre brune, comme le Samaritain au même musée. Mus. Boymans, (brûlé).

Composition historique; un général en costume romain dont le cheval s'effraie (St. Paul sur le chemin de Damas? comparez la planche de Herckmans). Papier brun, à l'encre de Chine, avec des traits de rouge.

Mus. de Berlin.

Mars et Vénus, surpris et enveloppés dans un réseau par Vulcain; au milieu Jupiter assis sur l'aigle, à droite Junon de profil avec son paon, plusieurs fig. etc. Croquis à la plume. Douteux.

Vente Baartz, Rotterdam 1866.

Musée Fodor.

Marcus Curius, refusant les présents. A la pl. et au lavis de brun. Gravé p. Picart d'après le dessin du cab. de M. Uilenbroek. Coll. de M. Klinkhamer.

Diane avec ses nymphes, à sa toilette, assise près de l'eau dans un bois, découvre la grossesse de Callisto, qui lui est désignée par une des

nymphes. A gauche des chiens de chasse. Légèrement dessiné à la plume et lavé à l'encre brune. H. 0.20. L. 0.29.

Coll. de Kat 1867, *f* 20, à M. de Klerk.

ÉTUDES, GRIFFONNEMENTS, ETC.

Femme en costume frison, dite la nourrice du fils de R.; vue de dos à mi-corps; jaquette bordée de fourrure; la main gauche s'appuie sur une table par dessus laquelle on aperçoit la tête d'un petit garçon. A droite un bout de mur et d'une arcade. Superbe dessin à la pl. et à l'encre brune. H. 0.22. L. 0.15.

Coll. Th. Lawrence, Mendes de Léon, 1843, *f* 152; Verstolk van Soelen, 1847, *f* 326; Leembruggen, 1866, *f* 420.

Musée Teyler.

Deux fig. orientales debout; largement lavées d'encre brune Ibid.

Philosophe dormant. Douteux. Ibid.

Deux fig. orientales, discourant et gesticulant. A la pierre noire. Ibid.

Deux Juifs en discours. Au trait et lavé d'encre de Chine. Ibid.

Homme aveugle avec une femme portant un enfant sur le bras; deux autres figures debout; léger contour à la p. noire.

Coll. Bernard, *f* 81; Verstolk, *f* 60.

Musée Fodor.

Feuille d'étude, avec cinq fig. contour à la p. noire.

Vente Baartz 1860, Rotterdam *f* 90. Ibid.

Sept feuilles avec croquis, *a.* **homme à barbe et bonnet**, sanguine; *b.* **buste de femme malade**, joignant les mains; beau croquis à la plume; *c.* **petite tête** de profil avec haut bonnet, lavé à l'encre brune; *d.*, *e.* **têtes de vieillards**, l'une à la sanguine; *f.* **croquis de femme**.

Probablement de la coll. Baartz.

Mus. Fodor.

Groupe de quatre Juifs, discourant; à la p. noire. Acheté de M. Brondgeest *f* 106.50 par M. Verstolk; Coll. Verstolk, *f* 88. Ibid.

Synagogue avec plusieurs fig.; croquis à la pl. et lavé d'encre brune. Ibid.

Femme faisant des galettes ou koeken; dans une chambre, près d'elle, un homme âgé et un enfant. A la pl. à l'encre brune.

Mus. Boymans. (Ce dessin est brûlé dans l'incendie de 1864).

Vieillard appuyé sur un bâton; au lointain une montagne, une porte de ville et deux fig. Très beau dessin, d'une touche grasse et moelleuse. Contour à la pl. H. 0.19. L. 0.117. Ibid.

Femme dormant, étendue par terre près d'un mur; au fond des arbres; la tête de la femme est renversée, la bouche béante. A la pl. et lavé de brun. H. 0.13. L. 0.175. Douteux. Ibid.

Cavalier avec une pique; autre fig. à pied; deux autres à cheval, et au fond encore plusieurs fig. et chevaux. A la pl. H. 0.137. L. 0.167. Ibid.

Homme assis; léger croquis, à la pl. H. 0.12. L. 0.092. Ibid.

Étude de femme assise dans un fauteuil; croquis à la sanguine. H. 0.145. L. 0.110. Acquis de M. Defer, 1844, 50 fr. pour le Mus. du Louvre.

Tête de vieille; à la pl. à l'encre brune; belle et forte étude. Ibid.

Un homme assis à une table; il est vu de dos et lit un papier: vis-à-vis de lui une femme écrivant sur un pupître. A la pl. à l'encre brune.
Mus. du Louvre.

Croquis avec une tête, un vieillard et un buste de femme. A la pl. de roseau. Coll. J. Barnard.
Mus. du Louvre.

Dans une chambre une femme est dans son lit; une vieille assise écrit; près d'elle trois figures. A la pl. de roseau et lavé de brun.
Mus. du Louvre.

Trois fig. assises; l'une parlant.
Mus. de Dresde.

Homme qui regarde deux globes. Beau et large croquis à l'encre brune.
Mus. de Dresde.

Femme couchée dans un lit; quatre fig., une servante est renvoyée. Beau croquis, largement lavé à l'encre de Chine.
Mus. de Dresde.

Femme avec un bâton. A la plume et à l'encre de Chine. Signature apocryphe. Ibid.

Rembrandt. Au revers une fig. de prêtre avec mître et crosse. A la plume.
Mus. de Dresde.

Homme en longue robe et turban; par terre une figure. A la plume et à l'encre de Chine.
Mus. de Dresde.

Un homme avec turban à aigrette, tenant un bâton. Joseph? Léger croquis à l'encre brune.
Mus. de Dresde.

Un âne devant un ratelier dans un édifice; dans un petit bureau un homme. Sujet étrange. Lavis à l'encre brune et à la plume.
Mus. de Dresde.

Deux compositions: **un moine et un apôtre prêchant.** Contour à la plume à l'encre brune.
Mus. de Dresde.

Intérieur d'un temple; des fig. à genoux près d'un autel; à côté un ange. Large contour à la plume.
Mus. de Dresde.

Étude de sept figures. Contour au pinceau à l'encre brune.
Mus. de Dresde.

Une exécution : **deux hommes hissent un criminel par une corde, un autre lève le fouet pour le flagel**ler ; intérieur de prison. Lavis à l'encre brune.
C'est probablement le « criminel nu qui va être torturé ; » vigoureux à la pl. et au lavis de brun, de la vente J. van Dijk en 1791, à Amsterdam.
Vendu *f* 70 à Coclers.
Mus. de Dresde.

Une femme dans une alcôve; lavé à l'encre brune.
Mus. de Dresde.

Croquis de figures; à la plume.
Mus. de Dresde.

Étude de femme couchée, à mi-corps A la plume.
Mus. de Dresde.

Deux compositions historiques ou bibliques; à la plume.
Mus. de Dresde.

Figure assise, à mi-corps. Belle étude à l'encre brune.
Mus. de Dresde.

Garçon assis dessinnant ou écrivant. Beau croquis à la plume de roseau.
Mus. de Dresde.

Figure à mi-corps, devant une fenêtre. Lavis vigoureux à l'encre brune et à la plume.
Mus. de Dresde.

Mendiante avec un enfant. A la plume et à l'encre de Chine.
Mus. de Dresde.

Quatre feuilles d'études, à la pl. et à l'encre brune.
Mus. de Dresde.

Moine prêchant devant une assemblée. Luther? Très beau.
Mus. de Dresde.

Feuille d'étude de figures, à contours rudes.
Mus. de Dresde.

Cinq feuilles d'études diverses, à la plume et à l'encre brune; une grange, une laitière, une femme avec des enfants.
Mus. de Dresde.

Homme avec turban, un autre à genoux; contour à l'encre brune.
Mus. de Dresde.

Homme assis à une table; un grand livre et une chandelle sont devant lui. Large lavis à l'encre brune. (Un fac-simile p. Boetius, Dresde 1766, ex muséo Stieglitz, y ressemble).
Mus. de Dresde.

Homme assis, tenant des cartes à jouer. A la pl. et à l'encre brune.
Mus. de Dresde.

Quatre figures. Contour à la plume.
Mus. de Dresde.

Grand-prêtre, avec mitre, crosse et chasuble, qui paraît accusé par trois personnes. A la pl.
Mus. de Dresde.

Deux figures, qui s'embrassent auprès d'un portail à deux colonnes. Contour à la pl.
Mus. de Dresde.

Figure de saint, à genoux. A la pl.
Mus. de Dresde.

Homme debout, la tête couverte d'un turban, par terre une femme sur un coussin; un serviteur ferme un coffre. Beau croquis à la pl. de roseau.
Mus. de Dresde.

La façade d'une maison, dont on voit la porte, une fenêtre et une balustrade; devant la porte une servante tenant un seau; une femme regarde à la fenêtre. A la pl., au trait.
Mus. de Berlin.

Griffonnements de figures; à la plume.
Mus. de Berlin.

Figure orientale, debout, une femme à genoux près de lui; renvoi d'Agar? Au trait.
Mus. de Berlin.

Étude d'un moine; le profil très accentué se montre sous le capuchon; il est assis et a les mains jointes; large lavis à l'encre de Chine et un peu de sanguine. Au revers se trouve écrit d'une écriture ancienne: *een munich van rembrant — v. Ruhmor.*
Mus. de Berlin.

Vieillard à barbe et bonnet; assis près d'une table avec un livre. Dessin mis au carreau.
Mus. de Berlin.

Femme à mi-corps, dormant, vue de profil; près d'elle un berceau avec un enfant. Large et vigoureux croquis.
Mus. de Berlin.

Quelques feuilles, avec des études de griffonnements, etc. apocryphes ou douteuses.
Mus. de Berlin.

Garçon, un chapeau sur la tête et une oie à ses pieds, qui est chassée par une fille; croquis à la plume. Fausse signature.
Mus. de Berlin.

Femme assise, avec un enfant, et un vieillard portant un chapeau. Croquis à la plume.

Mus. de Berlin.

Femme dans un fauteuil, soutenant la tête de sa main; signé *Rembrandt*; à la plume et à l'encre brune. Au revers, la tête d'un rabbin.

Mus. de Berlin.

Deux croquis ou études.

Mus. de Berlin.

Homme âgé, avec turban, en buste; traits de plume et de lavis à l'encre brune. Au revers un **jeune homme avec turban**; à l'encre de Chine, rehaussé de blanc. Mus. de Berlin.

Femme, jusqu'aux genoux, près d'une table où se trouve un instrument de musique; derrière elle un rideau. La figure à la plume, le reste légèrement lavé à l'encre brune, avec du rouge; effet de lumière sur la tête. Au-dessous on lit: i i *f* 20 × *Rembrandt* (fausse signature).

Mus. de Berlin.

Figures debout, un homme avec manteau et bonnet; derrière lui un homme plus âgé. A la plume et au lavis de brun. *Rembrandt* Delineavit (fausse signature).

Mus. de Berlin.

Le garçon récalcitrant; une femme emporte par le milieu du corps un garçon qui se débat; ses habits sont retroussés par la violence de ses mouvements; une vieille femme qui est debout lève le doigt en signe d'exhortation; deux autres garçons rient; au fond un édifice, peut-être l'école. Croquis plein d'esprit et pris sur le vif, à la plume avec de légers lavis à l'encre de Chine. Rembrandt a utilisé ce dessin pour son Ganymède de 1635. H. 0.22. L. 0.16.

Coll. de Vos, 1833, *f* 435; Six van Hillegom, 1851, *f* 435; coll. J. de Vos Jz.

La femme inclinée sur le battant de la porte. Lavé à l'encre brune, avec des frottis de blanc et de jaune. H. 0.16. L. 0.15. Fac-simile par Ploos.

Coll. Ploos van Amstel, 1800, *f* 42 à Versteeg, 1823; Cranenburgh, 1858, *f* 165 à M. J. de Vos Jz.

Vieillard dormant; auprès de lui sont une pelle et un panier; derrière lui un mur avec un arc en claveaux. A la plume et au lavis. H. 0.17. L. 0.19.

Coll. T. Lawrence; W. Esdaile; coll. J. de Vos Jz.

Femme et homme âgés, marchant ensemble; à la pierre noire, sur papier de Chine. H. 0.137. L. 0.095.

Coll. J. de Vos Jz.

Femme assise, à mi-corps; près d'elle un homme. A la pl. H. 0.105. L. 0.10.

Coll. Esdaile, J. de Vos Jz.

Deux figures d'hommes; contour large au pinceau. H. 0.117. L. 0.09.

Coll. J. de Vos Jz.

Femme assise, avec un livre sur les genoux et des lunettes dans la main. A la pl. et au lavis. H. 0.13. L. 0.09.

Coll. J. de Vos Jz.

Femme assise; croquis à la pierre noire. H. 0.125. L. 0.085.
Coll. J. de Vos Jz.

Trois figures et une autre avec des béquilles. H. 0.10. L. 0.11. Coll. J. de Vos Jz..

Etude d'homme, étendu par terre, assisté par un autre; esquisse pour un Christ descendu de la croix. A la pl. à traits larges. H. 0.111. L. 0.143.
Coll. J. de Vos Jz.

Femme accoudée dans l'embrasure de sa fenêtre. A la pl. et lavé de brun. H. 0.115. L. 0.095.
Coll. J. de Vos Jz.

Femme dormant, la tête sur un oreiller. A la pl. et léger lavis. H. 0.14.. L. 0.10.
Coll. J. de Vos Jz.

Feuille avec une vingtaine de croquis et de petits motifs et détails, exactement notés à la pl. avec quelques touches lavées. H. 0.175. L. 0.245.
Coll. Baarts. Coll. J. de Vos Jz.

Vieillard à barbe et cheveux ébouriffés, à mi-corps; c'est la fig. de l'eau-forte nº. 285. H. 0.157. L. 0.147. Signé *R*
Coll. J. de Vos Jz. 1630.

Figure Orientale, portant un turban; papier brun, lavé à l'encre brune. H. 0.157. L. 0.115.
Coll. de Bosch, 1814, *f* 150; Cranenburgh, 1858, *f* 70; J. de Vos Jz.

Deux figures en conversation, et un garçon. A la pl. et lavé de brun. H. 0.095. L. 0.13.
Coll. J. de Vos Jz.

? **Une femme avec un enfant**; à la pl.
Coll. J. de Vos Jz.

Vieillard; à la pl. Coll. J. de Vos Jz.

Composition — le maître de la vigne? A la pl. et lavé de brun. H. 0.13. L. 0.165.
Coll. J. de Vos Jz.

Figure d'homme debout; à la pierre noire; H. 0.295. L. 0.17. Signé R.
Coll. J. de Vos Jz.

Idem Idem.

Étude de gueux (pareil au **gueux**, eau-forte 150) en long manteau et avec bâton. A la pierre noire. Même dimensions. Large esquisse.
Coll. J. de Vos Jz.

Homme âgé, (nommé à tort Vondel; il ressemble un peu à Ephraim Bueno). Chapeau large et manteau; il marche, en s'appuyant sur un bâton: près de lui l'entrée d'une maison. A la pl., à la sanguine et au lavis à l'encre de Chine [1]. C'est peut-être le vieillard se promenant devant une maison dé cam-

1 Bien que ce dessin soit d'une grande beauté, je doute fort qu'on puisse l'attribuer à Rembrandt.

pagne; à la sanguine et lavé à l'encre de Chine, de la coll. Ploosvan Amstel, vendu à M. de Vos *f* 30.

Coll. de Vos en 1833, *f* 300.
" Verstolk *f* 660.
" de Mad. van Pallandt-Verstolk, en 1866 à Amsterdam, *f* 590.
" J. de Vos Jz.

Étude de quelques figures. A la pl. Ce dessin porte la marque T. L. (Lawrence) et W. E. (Esdaile). H. 0.17. L. 0.195.

Coll. J. de Vos Jz.

Vieille femme appuyée sur un garçon, debout devant elle sur une marche; un peu plus bas un griffonnement de tête, à la plume. Au revers un **rabbin** à la pl. H. 0.18. L. 0.17.

Coll. Lawrence; de Kat, *f* 54; J. de Vos Jz.

? **Buste d'un Maure**; à la pierre noire et à la sanguine. Beau dessin, mais qui me semble être de Heerschop.

Coll. de Kat, 1867.

Composition historique; un prêtre sur son trône; une femme en défaillance. Salomon? Croquis à la pl.

Coll. de Kat.

Trois Juifs en conversation. Croquis à la pl. et à l'encre brune.

Coll. A. van der Willigen, à Haarlem.

L'étoile des rois. Dans une maison, deux figures se voyent par-dessus le battant inférieur de la porte. Dans la rue plusieurs figures, dont les principales sont un garçon jouant de la vielle, une petite fille, ressemblant à celle de la **Sortie**, portant une couronne sur la tête, un garçon portant une grande étoile en papier et illuminée, et d'autres fig. dans l'ombre. Superbe dessin à la pl. et fortement lavé à l'encre brune, à effet de lumière. Les fig. à la porte éclairées.

Coll. A. van der Willigen à Haarlem.

Deux Juifs assis, en conversation. Joli croquis à la pierre noire.

Coll. Cranenburgh, n°. 220 du Cat. *f* 20.
" B. Suermondt

Une femme avec son enfant sur le bras; jusqu'aux genoux. Beau dessin à la sanguine. H. 0.156. L. 0.12.

Coll. B. Suermondt.

Femme, dite la nourrice du fils de Rembrandt. C'est la même femme et le même costume frison à fourrure, que sur le dessin du musée Teyler; de face, à mi-corps, assise devant une table. Beau dessin à la pl. et à l'encre brune. H. 0.13. L. 0.08.

Coll. Lawrence; Mendes de Léon, 1843, *f* 50; Verstolk, *f* 285; Leembruggen, *f* 200 à lord Hertford.

Groupe de quatre hommes; l'un assis dans un fauteuil joue de la flûte; un autre est assis sur la table; une dame est près de la table. A la pl. et légèrement lavé à l'encre brune. H. 0.13. L. 0.15

Coll. Mendes de Léon, *f* 37; Verstolk, *f* 161; Leembruggen, *f* 85.

Homme couvert d'un manteau. A la pl. H. 0.16. L. 0.10.
Coll. Leembruggen, *f* 25.

Homme vu de dos. A la pierre noire. H. 0.12. L. 0.07.
Coll. Leembruggen, *f* 12.

Jeune femme, tenant un bâton; jusqu'aux genoux. Léger croquis au trait, au pinceau à l'encre brune. Sentiment délicat.
Coll. E. W. J. Bagelaar 1837; P. O. van der Chys, vendu en 1868 à la Haye, *f* 21 à M. van der Beek. (marchand).

ACADÉMIES.

Homme assis sur un coussin; il tient un bâton en guise de flûte. A la pl. et à l'encre brune. H. 0.14. L. 0.16.
Coll. Leembruggen, *f* 49.

Homme, vu de dos, debout, les bras levés. Contour tracé au pinceau, avec lavis brun. Beau dessin.
Mus. de Dresde.

Trois fig. académiques d'homme, un assis, deux debout; lavées d'encre brune. Mus. de Dresde.

Trois Idem assis. Mus. de Dresde.

Deux hommes, debout; belles études à l'encre brune; l'une aussi à la plume. Mus. de Dresde.

Homme couché; lavé à l'encre brune, d'un ton très fin.
Coll. Mariette.
Mus. du Louvre.

Idem debout, les bras en l'air; étude pour un Christ en croix. Lavé à l'encre brune, même ton fin.
Mus. du Louvre.

ÉTUDES D'ANIMAUX.

Une vache debout, de profil à gauche. Grande et superbe étude à la plume, par traits vigoureux.
Mus. Boymans.
Ce magnifique dessin, large p. m. 4 cent., encadré, a été brûlé lors de l'incendie.

Deux têtes de chamaux [1]. A la pl. et à l'encre brune.
Mus. de Dresde.

---

1 La Coll. Ploos van Amstel en conservait également.

Les études de lions sont mentionnées à l'année 1641. Outre celles-là, il s'en trouvent encore neuf au British Museum.

Les deux études de lions, de la coll. de Vos sont: 1°. **un lion couché**, la tête sur les pattes; magnifique dessin à l'encre brune, sur pap. brun. H. 0.08. L. 0.175. 2°. **Un lion couché**, la tête, entourée d'une longue crinière, levée; tous les deux, la tête à droite. Celui-ci est lavé à l'encre de Chine et d'une autre facture, mais encore d'une grande beauté. H. 0.105. L. 0.19. Le premier provient de la coll. van Swieten (vendu avec une autre étude de lion, *f* 150) et de la coll. Verstolk *f* 112.

D'autres études d'animaux — **un bœuf abattu**, à Bernard *f* 20, **un cheval**, etc. — ainsi que le panier rempli de dessins d'animaux d'après nature, mentionné dans *l'inventaire*, démontrent l'activité de Rembrandt dans ces études.

PAYSAGES ET VUES.

Grange avec toit en chaume, sous laquelle deux chariots; très beau dessin, sûr et juste, à la plume et à l'encre brune.

Coll. Goll *f* 205.

Vente Verstolk van Soelen en 1847, *f* 957.

Mus. Fodor.

Moulin sur le Blaauwhoofd, rempart d'Amsterdam; à la pl. et à l'encre brune; superbe dessin, lavé par teintes plates.

Coll. Ploos van Amstel, 1800, *f* 70 à Boddens.
" Goll van Franckenstein, 1833, *f* 125.
" Idsinga.
" de Haas? acheté par lui *f* 1200, vendu à sa vente *f* 525.
" Jer. Harman, acheté par Verstolk van Soelen *f* 950.
" Verstolk van Soelen, *f* 1488.

Mus. Fodor.

Un puit avec seau, sous un grand arbre, à la plume, à l'encre brune et à la sanguine, effet superbe de soleil jouant à travers les feuilles.

Mus. Fodor.

Le château des comtes à La Haye; très beau dessin à la plume et lavé à l'encre brune; avec l'inscription en ancienne écriture: *Toude Jagthuys van de graven van Holland in 's gravenhage, nu vermaakt.*

Coll. Boendermaker 1722.
" Ploos van Amstel en 1800, *f* 71 à Temminck.
" J. de Vos en 1833, *f* 900.
" Six en 1851, *f* 1506.

Mus. Fodor.

Vue de ville près de la Westerkerk à Amsterdam; largement touché à l'encre brune et à l'encre de Chine. Superbe dessin.

Mus. Fodor.

La tour de la Westerkerk; à la plume et à l'encre brune, largemen esquissé.

Vente J. de Groot en 1804 à Amsterdam.
" Baartz en 1860, *f* 100.

Mus. Fodor.

Deux petits paysages, à la pierre noire. Douteux.

Mus. Teyler. [1].

Paysage à la plume et lavé à l'encre de Chine et de brun, à teintes plates et minces; deux moulins à scier le bois, avec des maisons, au bord de l'eau.

Mus. Teyler.

Une pièce d'eau avec un petit bateau et deux fig.; à droite dans l'ombre des chaumières de planches. Au trait et au lavis.

Mus. Teyler.

Une ferme avec des arbres; à droite une porte d'entrée. Très belle étude, largement touchée de brun.

Mus. Teyler.

Paysage panoramique, une ville avec des tours au lointain. Papier brun, lavé à l'encre brune.

Musée de Berlin.

Paysage en largeur, une grange à foin près d'une chaumière; des arbres; un grand chemin s'étend vers l'horizon; un homme est assis sur le chemin. Largement à la plume de roseau et au lavis de brun.

Mus. de Berlin.

Id., avec une grange à foin. A la plume et légèrement lavé à l'encre de Chine.

Mus. de Berlin.

Esquisse d'une ville; léger croquis à la plume et lavé de brun et d'une légère teinte de bleu.

Mus. de Berlin.

Vue d'une grande ville, avec des édifices, des tours; au fond, une montagne. Plume et lavis d'encre brune, très large.

Mus. de Berlin.

Paysage en largeur; à gauche, un grand arbre, une chaumière, deux fig., une pièce d'eau etc., à droite, des roseaux, au fond le rivage. Les feuilles à traits ovales comme font Lienvens et Farnerius. Très beau; à la plume et à l'encre de Chine.

Mus. de Berlin.

Croquis de paysage, à la plume; une chaumière, deux arbres.

Mus. de Berlin.

Petit croquis d'un chantier. Fausse signature R. / 1637; dessin douteux.

Mus. de Berlin.

Paysage; à droite au premier plan un massif d'arbres, et un toit rouge; au bout d'un chemin se voit une tour ou Belvedère. A l'encre brane et

---

1 **Paysage carré**, à droite une ruine dans l'eau; à gauche des arbres. Joli dessin, mais pas de R. Mus. Teyler.

avec des couleurs. On lit sous ce dessin ces mos d'une écriture ancienne:

Belvedere binne Nimwege en Kalverbos.

(Le Belvedère à Nimègue et le Kalverbos). Dans une collection de dessins de l'école de R. Pièce douteuse [1].

Mus. de Berlin.

Vue dans une vaste allée, bordée d'arbres; à gauche une grille, formant l'entrée d'une maison de campagne; quelques figures. Très large esquisse, lavée de brun.

Mus. du Louvre.

Un moulin, entourré d'arbustes et de palissades; au premier plan un homme assis, dessinant. A la plume.

Mus. du Louvre.

Vue de ville; un rempart avec un pont; à droite et à gauche des maisons à toits pointus. Lavé de brun et de rouge; ciel clair. Admirable dessin, plein d'effet et d'une grande simplicité d'exécution. Probablement une vue d'Amsterdam.

Mus. du Louvre.

Vue de ville. A gauche de larges masses d'arbres lavés d'une teinte plate et des maisons; au devant, le canal d'une ville, bordé au fond de maisons, d'un pont etc. Ce groupe est en vigueur. Admirable dessin à la pl. de roseau et lavé de brun.

Mus. du Louvre.

Vue du marché à Rotterdam, à droite la statue d'Érasme; au fond la tour de l'église. Beau dessin à la plume et lavé de brun chaud.

Mus. de Dresde.

Grange avec des arbres et cour de ferme. Lavé à l'encre brune et au rouge.

Mus. de Dresde.

Entrée d'une ville, rempart, fossé, pont levis et porte; contour à la plume et lavé à l'encre de Chine sur papier jaune. Superbe dessin d'une authenticité indubitable. Au revers la signature fausse en vieilles lettres: Rembrandt van Rijn.

Mus. de Dresde.

Eau calme; au lointain un rempart et un moulin. Leiden? Contour à l'encre brune. Signature fausse.

Mus. de Dresde.

Vue d'un rempart de ville. Beau dessin à la plume. Fausse signature Rembrandt van Rijn en écriture ancienne.

Mus. de Dresde.

Paysage plat à horizon étendu. A l'encre brune.

Mus. de Dresde.

---

1 Dans la Collection de Jongh, vendue en 1810 à Rotterdam, je trouve; Het Belvedere en Kalverbos te Nijmegen, par Rembrandt, comme le précédent (à la plume et lavé d'encre brune), *f* 66 à Le Brun.

Paysage avec une figure; vigoureux dessin au lavis de brun, à la plume et avec un peu de rouge. Les arbres au contour avec de larges teintes plates.

Mus. de Dresde.

Intérieur d'étable, avec un cheval, une vache et une chèvre; la lumière entre par la porte. Large lavis à l'encre brune.

Mus. de Dresde.

Paysage non achevé; une cabane, une grange à foin, un arbre; à la plume et au lavis de brun. Beau dessin.

Mus. de Dresde.

Esquisse de paysage, lavée à l'encre brune.

Mus. de Dresde.

Paysage avec des bergers et un troupeau. Lavé à l'encre brune et avec du rouge. Dessin apocryphe.

Mus. de Dresde.

Idem avec un arbre et une grange près de l'eau. A l'encre brune et à la plume de roseau; feuilles ovales.

Mus. de Dresde.

Quelques paysages apocryphes, attribués à Rembrandt, mais dont il en est de Abr. Farnerius.

Mus. de Dresde.

Intérieur d'église ou d'édifice, fond très fin et léger, vu à travers un portail; au premier plan deux fig. A l'encre brune.

Mus. de Dresde.

Mer agitée avec un vaisseau; en haut, une étude de tête. Croquis à la pl.

Mus. de Dresde.

Petit paysage. Un grand arbre à large couronne, près d'une maison, au lointain des arbres et une tour. A la pl et lavé à l'encre brune. Superbe dessin très achevé et très fin; manière des eaux-fortes 316 et 342.

Paysage avec une grange à berceau de vigne. Contour largement et vigoureusement lavé à teintes plates à l'encre brune et avec un peu de rouge. Très beau.

Mus. de Dresde.

Deux paysages, à la plume et à l'encre de Chine. Le feuillage des arbres est fait par petits traits aigus comme dans certaines eaux-fortes.

Mus. de Dresde.

Paysage aux trois arbres. Sur une digue ou hauteur, trois arbres, ressemblant à ceux de l'eau-forte, le contour largement indiqué, le feuillage par fortes teintes plates, sans détails; derrière les arbres des habitations villageoises, et au fond un lointain. Superbe dessin, exécution magistrale à l'encre brune (préparée à la suie). H. 0.115. L. 0.185.

Coll. J. de Vos Jz.

Idem avec des fabriques et au milieu un pont levis. A la pl. et à l'encre de Chine, léger croquis. H. 0.175. L. 0.232. Coll. Baartz, sous le nom de van Borssum. L'attribution à R. a plus de vraisemblance.

Coll. J. de Vos Jz.

Idem avec un petit pont et de grands arbres; lointain éclairé. L'effet seul indiqué en quelques traits de pl. et touches plates de brun. H. 0.187. L. 0.27.

Coll. Esdaile; coll. J. de Vos Jz.

Le chemin conduisant à une corderie. A la pl. et lavé de brun sur papier brun. H. 0.105. L. 0.165.

Coll. C. Dalen, Rotterdam, 1853, *f* 50.
" Coll. J. de Vos Jz.

Habitations rustiques entourées d'arbres. A la pl. et à l'encre brune; dessin fin et détaillé. H. 0.082. L. 0.167.

Coll. J. de Vos Jz.

Paysage; grande et large esquisse en quelques touches plates d'encre brune; à gauche un grand arbre, au second plan une montagne où conduit un pont. H. 0.195. L. 0.31.

Coll. J. de Vos Jz.

Maisons rustiques, entourées d'arbres; au premier plan un bateau. Larges traits de plume. H. 0.153. L. 0.25.

Coll. Verstolk; coll. J. de Vos Jz.

Vue étendue sur une contrée plate, on y voit des champs couverts de moissons et des petites figures; lavé à l'encre brune.

Coll. Goll.; Cranenburgh, *f* 180; J. de Vos Jz.

Vue perspective d'un fossé, entouré des deux côtés d'arbres et de cloisons. Légèrement dessiné à la pl. et lavé de brun; effet lumineux et fin du soleil à travers les feuilles. Auparavant attribué à van Borssum, mais plus vraisemblablement de Rembrandt. H. 0.155. L. 202.

Coll. J. de Vos Jz.

Vue du Wetering près des stadspakhuizen (près des magasins d'Amsterdam). Large croquis à la pl. et à l'encre brune.

Coll. Burlett; coll. Verstolk; coll. J. de Vos Jz.

Paysage avec des maisons rustiques et des arbres. A la pl. H. 0.40. L. 0.225.

Coll. J. de Vos Jz.

La cabane; à la pl. et lavé de brun. H. 0.095. L. 0.17.

Coll. J. de Vos Jz.

Petit paysage, vue sur un des boulevards d'Amsterdam. H. 0.12. L. 0.18.

Très beau dessin. Acheté par M. J. de Vos Jz. de M. M. Gruyter en 1846.

La porte dite Jan-Rodenpoort à Amsterdam. A la pl et lavé de brun; au revers est écrit: Het oude Jan-Rodenpoortspoortje. H. 0.14. L. 0.20.

Coll. De Vos 1833. Coll. J. de Vos Jz.

Petit paysage; ferme entourée d'arbres; lavé à l'encre brune. Dessin joli, mais douteux.

Coll. Verstolk van Soelen.
" Madame van Pallandt, 1867, Amsterdam, *f* 80 à M. J. de Vos Jz.

L'Amstel vu du Hooge Sluis (haute écluse ou haut pont) à Amsterdam; à droite et à gauche les rives du fleuve avec des maisons, des moulins, des bateaux etc. Beau croquis à la pl, et lavé de brun. Aux coins cintrés, sur parchemin. H. 0.14. L. 0.23. Il porte la marque de la coll. Jean de Bary, 1759, *f* 60.

Coll. J. de Vos 1833, *f* 185.
" Six, 1851.
" Leembruggen, 1866, *f* 120.
" de M. J. de Vos Jz. [1]

Paysage hollandais. Au premier plan des cabanes entourées d'arbres; un fossé coupe les prairies; à l'horizon, une tour de ville et des moulins. Effet d'ombres et de parties claires par le ciel nuageux. A la pl. de roseau et au lavis de brun, le lointain à l'encre de Chine. Superbe dessin. H. 0.126. L. 0.302.

Coll. lord Spencer.
" Jer. Harman, à Londres, acheté par Verstolk *f* 1325.
" Verstolk, 1847, *f* 1340 à M. J. de Vos Jz.

Ferme ombragéé par de hauts arbres; au premier plan un chemin et un fossé, avec un petit pont près de la ferme. A la pl. et au lavis d'encre brune; vigoureux et nourri de ton, bel effet, exécution finie dans le genre de quelques paysages à l'eau-forte. H. 0.14. L. 0.19.

Coll. Cranenburgh.
" de Kat, 1867, *f* 290 à M. J. de Vos Jz.

Maison rustique, avec des arbres près de l'eau. A la pl. et à l'encre de Chine. H. 0.16. L. 0.23.

Coll. J. de Vos Jz.

Paysage aux deux granges à foin; prairie plate, au milieu une maison rustique, avec deux granges à foin; au premier plan une pièce d'eau; au lointain une maison de campagne. Exécution soignée, à la plume et aux couleurs vertes et brunes; un ciel fin, gris et brun. H. 0.13. L. 0.23.

Coll. Goll, 1833, acheté par Six van Hillegom *f* 750. Acheté à cette dernière vente en 1851, *f* 430, par M. J. de Vos Jz.

Vue étendue d'un paysage plat; avec de petites figures; au lointain une rivière et une ville. A la pl. et lavé à l'encre brune et de Chine, avec quelques touches à la sanguine. H. 0.115. L. 0.33.

Coll. Goll. *f* 25.

Attribué chez Verstolk à Ph. Koninck, mais il appartient plutôt à l'œuvre de Rembrandt.

Coll. Verstolk, *f* 216. Acheté par M. J. de Vos Jz.

---

1 C'est probablement le dessin, acheté *f* 4 par Josi à la vente de Jongh, Rotterdam 1810.

Chemin bordé d'arbres et de chaumières; en vigueur contre le lointain clair qui représente un village avec une tour, entouré d'arbres. Largement lavé à l'encre brune. H. 0.07. L. 0.19.

Coll. de Kat 1867 *f* 75.
" J. de Vos Jz.

Entrée de village; quelques maisons avec des arbres; très légèrement indiqué à la plume, avec un léger lavis brun; d'un dessin très sûr. H 0.09. L. 0.17.

Coll. Esdaile.
" de Kat 1867 *f* 33 à M. Knowles.

Une ferme à gauche, un homme apparaît au-dessus du battant de la porte et salue un cavalier qui vient du côté droit, avec deux chiens de chasse. Au milieu deux vaches couchées et une debout. Fond d'arbres avec une tour de village. Largement dessiné à la pl. et à l'encre brune; léger croquis. H. 0.20. L. 0.26.

Coll. de Kat 1867 *f* 34 à M. Vis Blokhuizen à Rotterdam.

Chaumière entourée d'arbres. A la pl. avec des lavis de brun. — C'est la chaumière que Rembr. a souvent reproduite à l'eau-forte.

Coll. de M. Klinkhamer.

Vive et forte esquisse de cabane avec grange; deux fig. devant la maison; près de la grange un chariot; à la plume de roseau à l'encre brune. H. 0.20. L. 0.317.

Coll. B. Suermondt.

Vue panoramique d'une contrée parsemée de bosquets, de maisonnettes, de tours, d'eau avec des navires, d'une maison de campagne à fronton grec. A l'horizon des montagnes. Probablement une vue en Gueldre. A la pl. en contours larges, avec des lavis de brun. H. 0.115. L. 0.18.

Coll. B. Suermondt.

Signatures.

Eaux-fortes: N. 128. / Rt 1630 — N. 48. Rt. v. Rijn f. — N. 60. Rembrant. — N. 44. Rembrandt f. 1634 — N. 150. Rembrandt. f. 1640.

Dessins au mus: Teyler: Rt. 1631 — Rembrandt f. 1634

Peintures: Siméon: Rt. 1631

Susanne; Mus. de la Haye:

Rembrant f 1631

Portrait de R. à la Nat. Gall.

Rembrandt f: 1640

Conterfeyt.

Portie des arquebusiers.

Rembrandt f 1642

Rembrandt 1659.

Portrait d'homme, à la Nat. Gall.

La baigneuse, Nat. Gall:

Rembrandt f 1654.

Lettre à Huygens:

Rembrandt

Rembrandt f. 1666.

Portr. de femme; Nat. Gall.

Requête de Titus:

Rembrandt van Rijn

Abraham Francen

Titus van Rijn

ERRATA.

Page	1, d'avantage	*lisez :*	davantage.
"	7, avoient	"	avaient.
"	15, siège	"	siége.
"	16, naif	"	naïf.
"	49, plait	"	plaît.
"	65, Hermitage	"	Ermitage.
"	84 (et 187), chatains	"	châtains.
"	86, faisan (femelle), ...	"	faisan (poule).
"	98, rabinique	"	rabbinique.
"	138, bouclants, ...	"	bouclés.
"	140, des ses doigts	"	de ses doigts.
"	181, par les œuvres	"	pas les œuvres.

" 304, supprimez le dernier mot: une.

" 415, Le seul musée etc. J'entends le seul musée à l'étranger. De nos musées Boymans et Fodor, on a des catalogues de dessins.

" 457, Portrait de Anslo. Le dessin du Brit. Mus. n'est pas celui de la coll. Verstolk. Ce dernier représente le ministre assis, en pied; il fut acheté en 1840 par M. Verstolk à la vente Esdaile, *f* 870. Ce peut-il que ce soit là le dessin que possède M. Galichon?

" 457, La signature du dessin **Rempart de ville** n'est pas *Rembrandt* mais *Rembrand*, sans *t*.

" 484, Portrait de Titus; à la vente de Goll, il fut acheté par Woodburn, non pas *f* 20, mais *f* 850.

" 486, Le dessin du **Porte-étendard** est signé *Rembrant*.

Quelques erreurs ont déjà été redressées dans le texte; pour le reste

SIT VENIA!

98

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00835 1674